

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

MANUEL GUERRERO

**A DRAMATURGIA COMO ÂMBITO DE DISCUSSÃO HISTÓRICA:
Reflexões sobre América Latina em quatro peças de Sergio Arrau entre
1980 e 2004**

Tese apresentada ao Programa de
Pós-Graduação em História do
Setor de Ciências Humanas, como
Requisito parcial para obtenção do
título de Doutor em História.

Orientadora: Profa. Dra. Rosane
Kaminski

CURITIBA
2015

Catálogo na publicação
Mariluci Zanela – CRB 9/1233
Biblioteca de Ciências Humanas e Educação - UFPR

Guerrero, Manuel

A dramaturgia como âmbito de discussão histórica: reflexões sobre América Latina em quatro peças de Sergio Arrau entre 1980 e 2004 / Manuel Guerrero – Curitiba, 2015.

269 f.

Orientadora: Profa. Dra. Rosane Kaminski

Tese (Doutorado em História) – Setor de Ciências Humanas da Universidade Federal do Paraná.

1. Arrau, Sergio. 2. Teatro chileno. 3. Teatro latino-americano. 4. Teatro histórico. 5. Teatro (Literatura) – História e crítica. I. Título.

CDD 792.02



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

Rua Gal. Carneiro, 460, 7º andar, sala 716, fone/fax + 55 (41) 3360-5086,
80.060-150, Curitiba, PR, Brasil.

E-mail: cpghis@ufpr.br Website: www.poshistoria.ufpr.br

PARECER DA BANCA EXAMINADORA

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Paraná (PPGHIS/UFPR) para realizar a arguição da Tese de Doutorado de **MANUEL ANTONIO GUERRERO ZEGARRA** intitulada: **A dramaturgia como âmbito de discussão histórica: Reflexões sobre América Latina em quatro peças de Sergio Arrau entre 1980 e 2004**, após terem inquirido o aluno e realizado a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO, completando-se assim todos os requisitos previstos nas normas desta Instituição para a obtenção do Grau de **Doutor em História**.

Curitiba, vinte de março de dois mil e quinze.

Profa Dra Rosane Kaminski (Orientadora)
Presidente da Banca Examinadora

Profa Dra Mariana Martins Villaça (UNIFESP)
1º Examinador

Profa Dra Célia Arns de Miranda (UFPR)
2º Examinador

Profa Dra Marcella Lopes Guimarães (UFPR)
3º Examinador

Prof. Dr. Artur Correia Freitas (UFPR)
4º Examinador

À minha amada família

Ao Sergio e à Rosane

E à América Latina, meu lar...

VII.- Trátemos a todos nuestros consdiscípulos con amistad y consideración; y huyamos, como de la más torpe y despreciable vileza, de concebir contra ellos mala voluntad cuando nos aventajen en los estudios, o en las recompensas que los maestros dan al mérito. En estos casos, el único sentimiento que se despierta en un pecho noble, es el deseo de llegar a igualarse, a fuerza de estudio y buen comportamiento, a aquellos que han alcanzado tales ventajas.

VII.- Nuestra conducta en la escuela debe darnos por resultado, además de la instrucción, el amor y estimación de nuestros maestros y condiscípulos. No hay afecto más puro que el que sabemos inspirar a nuestros maestros...

Manuel Antonio Carreño
*Manual de Urbanidad y Buenas Maneras
adoptado por las escuelas públicas de América. 1853.*

AGRADECIMENTOS

Lá no alto...

Ao Brasil

A María Nieves, a Manuel Hernán, a María Alexandra, a Parago
A Luigi e a Hilda.
A Alejandrina, a Lucila, a Mario Fidel e a Mónica.
A Rimbaldo e a Teresita, a Sofia e a Nina.

À Profa. Rosane Kaminski, pela orientação, dedicação, generosidade e paciência.
A Sergio Arrau, pelo seu teatro, pela sua ajuda, pela sua amizade; a Bexy e Sergio pelas
gentilezas todas: Gracias Trío Calaveras.

A Myrna Tissot.
Ao Prof. Artur Freitas.
Ao Programa Estudante Convênio Pós-Graduação, à CAPES e ao Setor Cultural da
Embaixada Brasileira em Lima.

À Universidade Federal do Paraná.
Ao Programa de Pós-Graduação em História da UFPR.
À Biblioteca de Letras e Humanas da UFPR.
À Biblioteca Pública do Paraná.
À Biblioteca da Pontificia Universidad Católica del Peru.
Aos Profs. Marcella Guimarães, Euclides Marchi e Marion Brepohl.
pelos livros e caminhos abertos.
A Maria Cristina Parzowski e a Jussara do Rego pelas ajudas.
Ao Prof. Laercio Ruffa (RIP), à Profa. Silvia Monteiro e à Profa. Adalgisa de Oliveira
Gonçalves, e ao Curso de Teatro da Pontificia Universidade Católica do Paraná.
Aos caros Adalberto, André Luis, Bruna, Eltinho, Felipe, Gabriel, Guilherme, Jakeline,
Jessica, Letícia, Sofia, Tatiane, Tamires e Thiago Luiz, pelo muito que me ajudaram a
descobrir mais sobre Sergio Arrau.
Aos colegas e amigos do PPGHis-UFPR, pelas horas de generoso debate e grata conversa.
A Walter Zambrano, Jerry Galarreta, María Luisa de Zela e Hillary Zumaeta.
Aos Profs. Luis Artur Nunes, Cássia Costa Lopes, Silvio de Ferrari, Pedro Guibovich,
Ângela Réis, José Da Costa e Jorge Sarmiento.
A Miriam Loures.
A Ana Luisa Kaminski, pela solidária ajuda.
Ao LAIN e a Fernanda Da Costa.
Às belas musas que passaram ao longo desses quatro anos...

*E aos desconhecidos que publicaram na Internet os muitos
textos que consultei...*

RESUMO

O presente estudo se concentra em quatro textos de literatura dramática que o dramaturgo chileno-peruano Sergio Arrau criou entre 1980 e 2004, e que fazem parte do conjunto de peças em que relaciona História e Teatro: *Os móveis* (1981), *A Libertadora do Libertador* (1983), *Santa María del Salitre* (1985) e *Conquistadores* (2004). Mediante a análise de aspectos semânticos e técnico-formais destas peças, busca-se compreender a relação que o autor estabelece com a América Latina a partir do cruzamento de memórias pessoais e coletivas, dos seus posicionamentos a respeito do passado e do contexto de produção, da sua experiência como viajante, docente, encenador e escritor, da própria tematização da América Latina e de seu tratamento mediante recursos teatrais variados, que são específicos em cada obra. Considera-se que estes quatro produtos artísticos visam questionar, problematizar e desestabilizar construções identitárias cristalizadas, para propor outras possibilidades na leitura de relatos históricos e nacionais. Acode-se a um conjunto interdisciplinar de referências teóricas visando nutrir a presente interpretação por uma diversidade de saberes pertencentes aos âmbitos histórico-historiográfico, sociológico, filosófico, estético e literário.

Palavras-chave: Sergio Arrau; História e Teatro; teatro chileno-peruano; teatro latino-americano; América Latina, América Hispânica, teatro histórico.

RESUMEN

El presente estudio se concentra en cuatro textos de literatura dramática que el dramaturgo chileno-peruano Sergio Arrau creó entre 1980 y 2004, y que forman parte del conjunto de piezas que relacionan Historia y Teatro: *Los móviles* (1981), *A Libertadora del Libertador* (1983), *Santa María del Salitre* (1985) e *Conquistadores* (2004). Mediante el análisis de aspectos semánticos y técnico-formales de estas piezas, se busca comprender la relación que el autor establece con América Latina a partir del cruce de memorias personales y colectivas, de sus posiciones respecto del pasado y del contexto de producción, de su experiencia como viajero, docente, director y escritor, de la propia tematización de América Latina y de su tratamiento mediante recursos teatrales variados, que son específicos para cada obra. Se considera que estos cuatro productos artísticos visan cuestionar, problematizar y desestabilizar construcciones identitarias cristalizadas, para proponer otras posibilidades de lectura de relatos históricos y nacionales. Se acude a un conjunto interdisciplinario de referencias teóricas buscando nutrir la presente interpretación de una diversidad de saberes pertenecientes a los ámbitos histórico-historiográfico, sociológico, filosófico, estético e literario.

Palabras clave: Sergio Arrau; Historia y Teatro; teatro chileno-peruano; teatro latinoamericano; América Latina, América Hispánica, teatro histórico.

ABSTRACT

This study focuses on four plays created by the Chilean-peruvian play-writer Sergio Arrau between 1980 e 2004. They belong to the set of plays that link History and Theater: *Los móviles* (1981), *La Libertadora del Libertador* (1983), *Santa María del Salitre* (1985) e *Conquistadores* (2004). Through the analysis of semantic and technical aspects of this texts, it pretends to have a comprehension of the relationship built by the author with Latin America by the meeting personal and collective memories, by his positions about the past and the time of production, considering his experience as a traveler, teacher, play-director and play-writer, of the tematization itself of Latin America and of the treatment through diverse theatrical instruments, than are specific for each work. It consider that these four artistic opus are capable of questioning, problematize e desestabilize hermetic identitarian builds, in order to propose others possibilities for viewing historical and national narratives. It have supports of a vast and interdisciplinary set of theoretical references in order to feed this research for a diversity of knowledge from the competence of historic-historiografic, sociologic, philosophic, aesthetic and literary.

Key words: Sergio Arrau; History & Theatre; Chilean-peruvian theatre; Latin American theatre; Latin America, Hispanic America, historic theatre.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
I LOS MÓBILES, DESTERRADOS, PERDIDOS E ACHADOS	20
I.1 Entre o anseio e a experiência: Pátria Grande	24
I.2 O <i>móvil</i> e o imóvel	38
I.2.1 O exílio em casa	42
I.2.2 Volver ao Lar	44
I.2.3 A melancolia e a prisão	45
I.2.4 Um refúgio ou um lar	49
I.3 Entre o inquérito e a Pandora: O interrogatório em casa	54
II: LEMBRADORA, A CONSERVADORA DO LIBERTADOR	71
I.1 Mulher de lembranças e conservas	74
I.1.1 O monólogo da Manuelita de Arrau	74
II.1.2 Os motivos de Arrau	77
II.1.3 Fazer as lembranças	80
II.2 O sonho que vêm e que vai	88
II.2.1 A América Latina na Manuelita	92
II.2.2 Manuelita e ponto contra o papo das papagaias aristocratas ...	95
II.2.3 Bolívar, seu adorado mosaico	103
II.3 O encontro com Bolívar	113
III SANTA MARÍA DEL SALITRE	124
III.1 A crônica épico-dramática	132
III.1.1 O legado literário	141
III.2 Contando o terrível	155
III.3 Um belo gesto para novas indentificações	167
IV CONQUISTADORES: VERDADEIRAMENTE...?	180
IV.1 Textos no texto de Arrau	185
IV.1.1 Incorporações textuais	186
IV.2.2 Interpretando intertextualidades.....	209
IV.2 Sentimentos e afirmações de pertença	221
CONSIDERAÇÕES FINAIS	247
FONTES DOCUMENTAIS	252
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	255
ANEXOS	

INTRODUÇÃO

A presente investigação vai se debruçar sobre as obras do dramaturgo chileno-peruano Sergio Arrau em que se relaciona Teatro e História. Pretende-se indagar e analisar as interpretações e ideias propostas em torno da América Latina nas suas peças com tema histórico, considerando seus aspectos temáticos, semânticos, técnicos e artísticos.

Para tanto, analisar-se-ão quatro textos de literatura dramática escritos entre 1980 e 2004: *Los móviles*, peça de 1981 e que mostra a última tarde que um grupo de exilados passam juntos antes de deixarem o albergue em que moravam provisoriamente; *A Libertadora del Libertador*, de 1983 e que é um monólogo sobre Manuelita Sáenz, amante e companheira de Simón Bolívar; *Santa María del Salitre*, de 1985, que apresenta o massacre dos trabalhadores salitreiros na cidade de Iquique, Chile, em 1907; e *Conquistadores*, de 2004, na qual, a partir da personagem histórica do conquistador Diego de Almagro, *el Viejo*, se mostrará o confuso e instável contexto das Guerras Civis dos conquistadores do Império Inca.

Na delimitação do corpus de pesquisa optou-se por eleger peças cujos enredos tenham exigido, para ser elaborados, pensar sobre a América Latina, a partir do sul do continente e de onde se fala castelhano. Depois, que nas peças se abordem problemas que envolvam, de alguma maneira, vários países da região. Finalmente, que os tempos nos quais se desenvolvem as respectivas ações dramáticas se relacionem a processos significativos da história latino-americana, ficando estabelecidos da seguinte maneira: as ditaduras militares vivenciadas pelo dramaturgo entre as décadas de 1960 a 1980, o surgimento e os primeiros anos das jovens repúblicas, a consolidação da

presença do capital privado e estrangeiro cujo poder foi absorvendo os Estados, e a colisão entre nativos e conquistadores.

O presente estudo surge do interesse em pensar possíveis relações entre teatro e história e vem dar continuidade à pesquisa iniciada em 2008 a nível de Mestrado. Em se tratando de artefatos elaborados como uma forma de se posicionar perante as inquietações da existência no mundo, as escritas dramática e histórica podem ser estudadas também como uma forma de problematizar e repensar as disciplinas mesmas. A presente investigação analisará os textos dramáticos que tratam de situações, personagens ou eventos históricos e, ainda que seja um âmbito de grande riqueza, as encenações destas peças não serão abordadas. Desenvolver-se-ão leituras desses quatro textos de literatura dramática para estabelecer interpretações sobre a relação do dramaturgo com a América Latina em geral e a Hispano-América do sul em particular.

A análise destas peças se desenvolverá em torno desses três eixos: o primeiro, como elas são diferentes formas de relação com o passado; o segundo, como constituem diálogos entre os tempos narrados e os tempos de narração, e o terceiro, os procedimentos técnicos e artísticos adotados ou seguidos em cada uma destas obras.

Desta maneira, interpretar-se-ão as quatro peças a partir de diferentes noções de passado: a experiência pessoal recente do dramaturgo, a memória, a narração fundacional, e a História na pós-modernidade. No que se refere aos procedimentos de escrita em cada um dos textos, estudar-se-á a unidade dramática no primeiro deles, o recurso do monólogo no segundo, a narratividade a partir do subtítulo do terceiro dos textos (Crônica épico dramática) e, no último, os diálogos intertextuais estabelecidos no texto, e os recursos do pastiche e da paródia nele empregados.

Na leitura das peças como interpretação do presente a partir dos anseios integradores, considerar-se-á uma noção que, embora esteja em constante transformação, surge pouco depois da consolidação das novas repúblicas na América espanhola: a *Patria Grande*; as fragilidades nas identidades nacionais perante a crescente hegemonia do capital internacional e a diluição dos referentes identitários em tempos de transição paradigmática¹, respectivamente

¹ A noção de transição paradigmática é desenvolvida pelo sociólogo português Boaventura de Sousa Santos no seu ensaio “Crítica da razão indolente”. Ele pensa na crise da modernidade como um processo de transformação do modelo de pensamento, tanto nas formas de pensamento quanto nas práticas sociais. Na união destas duas existiria o conceito de subjetividade: um mediador entre conhecimentos e práticas. SANTOS, Boaventura de Souza. *A fronteira, o Barroco, o Sul, Constelações Tópicas* Em: *A crítica da razão indolente: contra o desperdício da experiência*. São Paulo: Cortez, 2002.

Sergio Arrau Castillo nasceu em Santiago de Chile em 18 de abril de 1928. Estudou no Colégio Alemão desta cidade. Já como universitário, iniciou estudos em Direito, Arquitetura, mas acabou formando-se em Licenciatura na especialidade de Geografia e História. Posteriormente, realizou estudos em Interpretação e Direção na Escuela de Teatro de la Universidad de Chile. Estabeleceu-se em Lima, Peru, onde chegou em 1954, como professor convidado na desaparecida Escuela Nacional de Arte Escénico, ENAE (hoje ENSAD). Desde então, tem desenvolvido sua carreira artística, como encenador e dramaturgo, e a carreira docente, como professor na mencionada instituição, no colégio para moços *Melitón Carbajal*, no *Club de Teatro de Lima*, no *Teatro de la Universidad Católica del Peru*.

Em setembro de 1968 Sergio Arrau teve a confirmação, por escrito e de maneira pública, do seu reconhecimento como encenador. No número 381 do prestigioso quinzenário *Caretas*, revista de política e artes, na seção cultural, podia-se ler “A encenação e a cenografia, *depois do que realizou em ‘Marat Sade’, nos dizem que estamos, teatralmente falando, no ano de Sergio Arrau*”.²

Porém, o dramaturgo não teve tempo de saborear essa consagração³ no meio teatral peruano. Uma semana depois da publicação mencionada, em 3 de outubro, o General de Brigada – Exército Peruano, Juan Velazco Alvarado, deu um golpe militar e se tornou o governante *de facto* do Peru. Por ser esta a única experiência de governo militar da região que adotou medidas progressistas⁴, o general contava com a simpatia de Sergio Arrau. Ainda assim, o dramaturgo precisou sair do país por sua nacionalidade chilena.

Voltou ao Chile e participou da campanha presidencial da “*Unidad Popular*” (UP) que levou Salvador Allende à presidência daquele país. Também, dois anos depois, atuou nas atividades proselitistas em favor do candidato ao Senado chileno dessa mesma agrupação política. Trabalhou como autor e diretor. O conjunto de peças escritas durante aquele período foi agrupado pelo próprio Arrau, posteriormente, sob o título “*Mi Teatro Upeliento*”.

² “*La dirección y la escenografía, después de lo que realizo en ‘Marat Sade’, nos dicen que estamos, teatralmente hablando, en el año de Sergio Arrau.*” S/autor. *La noche de los asesinos*. Em: Revista *Caretas*. N. 381. Lima. 26 de setiembre de 1968. p.46. (Trad. nossa)

³ Coisa que, segundo parece, jamais o preocupou. Ao fato de haver passado muitos anos em trânsito por diversos países soma-se seu desdém pela auto-promoção, e o desconforto que sempre lhe produz o ambiente de farândula artístico-cultural. O pesquisador Pedro Bravo-Elizondo destaca a discrição de Sergio Arrau. Num dos textos que publicou no *Latin American Theatre Review*, observa o pouco interesse do dramaturgo em se tornar celebridade de bibliotecas e centros de divulgação cultural. BRAVO-ELIZONDO, Pedro. *Sergio Arrau, o dramaturgo ignorado*. Em: *Latin American Theatre Review*. Vol. 23, No. 1: Fall 1989. p.135-142.

⁴ Para maior informação sobre este tema, recomenda-se consultar: BÉJAR, Héctor. *La revolución en la trampa - Izquierda civil e izquierda militar: por varias vías hacia una revolución*. Lima: Ediciones Socialismo y Participación, 1976 <http://www.hectorbejar.com/docs/libros/velasco.pdf>

Após o golpe militar encabeçado pelo ditador Augusto Pinochet, voltou ao Peru que tinha já um novo presidente, também militar golpista. O Gen. Francisco Morales-Bermúdez se alinhou com a tendência das demais ditaduras militares da região, o que por um tempo, amenizou as relações com o Chile. Isso, devido ao fato de que o golpe que levou-o ao poder freou o iminente conflito entre os dois países em agosto de 1975⁵, a quase cem anos da Guerra do Pacífico.

Mas, Arrau teve que sair de novo em 1978, junto com outros cidadãos chilenos no Peru. O motivo também se relacionou com questões militares e políticas, com as quais o autor não teve nenhum envolvimento: um caso de espionagem numa área militar no norte do litoral peruano deteriorou seriamente as relações entre os dois países⁶. Desta vez, o dramaturgo precisou sair do território peruano para renovar seu visto de turista. Tal circunstância lhe abriu a possibilidade para conhecer, lecionar e publicar em outros países do litoral norte da América do Sul.

O ano de 1980 trouxe de volta a democracia ao Peru, e também Sergio Arrau, devido ao falecimento da sua primeira esposa, a atriz Haydée Orihuela, mãe dos seus dois filhos mais velhos, Fresia e Lautaro. A gestão da sua residência permanente foi facilitada pelo fato de ser pai de dois peruanos, e pela diligência de um antigo aluno seu, já na época *Ministro del Interior*.

Uma das intuições que orientaram a delimitação do objeto de estudo na presente pesquisa relaciona o seu périplo pelo continente com a tematização da América que Sergio Arrau foi conhecendo durante seus anos de viajante. Ao longo deste estudo, pretende-se demonstrar que a América Latina tornou-se o grande assunto da sua dramaturgia de tema histórico, que o dramaturgo abordou estabelecendo diversas relações com o passado, e que estas o fizeram elaborar formas particulares de escrita teatral.

Com sua residência fixada em Lima, o dramaturgo voltou a lecionar e a encenar. Também continuou com seu labor de dramaturgo. Do considerável número de peças que vem escrevendo se elegeu, nesta pesquisa, o ano de 1980 como início do recorte temporal que vai até 2004, ano em que Arrau envereda na criação de outros gêneros: a novela e o conto. Embora não tenha deixado de escrever outras peças teatrais, seu trabalho dramático foi o de reescrever suas peças⁷. Ainda que esse

⁵ Ibidem, p. 163.

⁶ A cobertura dos incidentes foi publicada pela Revista *Caretas*. O Sub Oficial da Fuerza Aérea del Peru (FAP), Julio Vargas Garayar, foi acusado de vender informação confidencial a membros da embaixada chilena em Lima, e descobriu-se marinheiros do Chile tentando fotografar a base FAP de Talara. *Caretas* N.553. Lima: 15 de janeiro de 1979.

⁷ Como informação complementar, pode-se mencionar: *La zarza ardiendo* (2006 - inédito), a peça *Enamorada* (Em: ARRAU, Sergio. *16 obras teatrales en busca de lector*. Lima: Fondo editorial Universidad Alas Peruanas, 2006), o

labor tenha sido constante em sua carreira artística, no período mencionado parece ter adquirido maior dedicação.

A primeira parte deste estudo girará em torno da peça *Los móviles* (1981). A peça em um ato transcorre durante uma tarde, na pequena sala de um lar de exilados do Cone Sul: Argentina, Chile e Uruguai. As personagens precisaram sair dos seus países devido a um mal comum, e quase simultâneo, na região: as ditaduras - inscritas no panorama internacional da guerra fria. A guerra contra o inimigo interno.

A peça dá conta de uma experiência recente na vida de Arrau. Durante o périplo anteriormente relatado, ele conheceu muitos exilados políticos e, inclusive, uma delas fabricava lindos móveis que vendia para ajudar na economia do seu albergue. O autor recorda bem o seu mal-estar após escutar o mal que se falava dos países de acolhida, e verificou a existência de um mesquinho sentimento de superioridade naqueles que saíam do Cone Sul do continente⁸. A partir de alguns dados sutilmente colocados na peça, pode-se deduzir que a ação dramática se passa na Venezuela. Esses exilados saídos de países dos míticos San Martín, Artigas e O'Higgins encontravam-se no país de Bolívar. Assim, e levando em consideração o andamento e resolução da peça, foi surgindo a questão da *Patria Grande*⁹, expressão que será o eixo de análise do capítulo I, no referente à relação com o passado.

Os recursos de técnica dramatúrgica serão analisados em relação à progressão do interrogatório que se instala na peça. Interpretar-se-ão como aparecem e se relacionam os herdados receios regionais, a relação com o mito fundador da Pátria Grande, e a possibilidade de elaboração de outros sentimentos e vínculos a partir da experiência coletiva.

Para este capítulo se contará com os subsídios teóricos do intelectual palestino Edward Said no que se refere à questão do exílio, e também com as pesquisadoras da *Universidad Autónoma de México* Mónica Palma e Ana Buriano, que estudaram as relações entre exilados latino-americanos do Cone Sul e os lugares de acolhida durante a década de 1970.

conjunto de contos *No le va a gustar a don Guillermo* (2010 – inédito, e cujo título alude ao seu amigo Guillermo Ugarte Chamorro, falecido em 1998, uma personalidade muito importante no teatro peruano, a cujo convite Sergio Arrau começou a lecionar na Escuela de Arte Dramático.), e o romance *El barril de Diógenes* (2014 - inédito)

⁸ Entrevista concedida por Sergio Arrau a Manuel Guerrero em 08 de abril de 2010, no domicílio do dramaturgo.

⁹ Noção empregada em diferentes épocas e contextos, e que faz referência à unidade continental, entre o México e as regiões austrais do Chile e da Argentina. A expressão surge nas primeiras décadas do século XIX, alimentou os ideários libertários e emancipatórios das colônias espanholas que iam se tornando repúblicas independentes, e foi se re-elaborando até alcançar forma literária finais desse século XIX.

Sobre a política anti-subversiva vivida na região na época mencionada se consultará ao jornalista francês Bernard Cassen, especialista no assunto. Para refletir sobre a questão da violência se acudirá junto à filósofa política Hanna Arendt, e para a questão do termo *Patria Grande* se buscará conteúdo no trabalho dos sociólogos Augusto Bolívar e Óscar Cuéllar.

O segundo capítulo tratará de eventos e personagens de outra parte do continente. *A Libertadora del Libertador* (1983), monólogo que narra a vida de Manuela Sáenz, amante do libertador Simón Bolívar, a quem acompanhou durante suas lutas contra a Coroa espanhola nas terras que hoje correspondem ao Peru, ao Equador, à Colômbia e à Venezuela. Analisar-se-á a escolha artística do monólogo como formato, e se interpretará a peça a partir da questão da memória como enfrentamento às narrações que ora celebram, ora condenam, ora silenciam as personagens históricas. A ação dramática desloca-se às épocas em que nasciam as jovens repúblicas depois do domínio espanhol. Pretende-se mostrar como, a despeito de diferenças e conflitos, o desejo de integrar pode ser uma possibilidade mostrada por Arrau para a América Latina.

O desenrolar do capítulo contará com as reflexões de Michael Baxandall para pensar nas opções artísticas do dramaturgo, e com as do historiador da arte Hans Belting para abordar as articulações com a questão da imagem na peça. Sobre esta questão, apresentar-se-ão quadros e gravuras em que se retrata a Simón Bolívar, e a descrição que dele fez o diplomata brasileiro Argeu Guimarães. Também, e sobre a questão da memória, embasar-se-á nos trabalhos do filósofo Paul Ricoeur, do historiador Jacques Le Goff, do antropólogo Denys Cuché e da teórica franco-chilena Nelly Richard. O vasto tema das identificações na América Latina terá como referências os estudos das especialistas Ana Ligia Prado, Fabiana Fedrigo e Carmen Mc Evoy.

No terceiro capítulo se analisará *Santa María del Salitre* (1985), peça em que Arrau narra um dos momentos de conflito e horror na América do Sul. O assunto da peça são as relações pessoais dos que viveram uma guerra promovida por interesses econômicos internacionais e apoiada em discursos nacionalistas, e depois compartilham, no mesmo espaço físico, a mesma situação de submissão ao capital internacional e à repressão nacional. A guerra como fantasma, ferida e desafio. Escrita em Lima e premiada no Chile, a peça trata do massacre dos mineiros salitreiros, acontecido no norte chileno (antigos territórios bolivianos ganhados após a guerra de 1879) em 1907, e questiona as noções de identidade nacional e de identidade de classe num contexto limite em que acabam por se manifestar os vínculos interpessoais.

A historiografia dos países da América Latina registra conflitos que provocam rancor e desejos de

revanche os quais passam através de gerações. Porém, as relações interpessoais em situações de crise, mesmo que impregnadas pela memória de tais relatos, possibilitam que a vizinhança seja ressignificada a partir de afetos afirmativos de confiança, solidariedade e compreensão. Assim, mediante a analogia com as relações entre as personagens da peça, pensar-se-á nos problemas comuns das sociedades da região como situações que permitem questionar narrativas nacionalistas.

Posteriormente, em *Santa María del Salitre*, observar-se-á que Arrau se relaciona com o gênero da crônica, esta sim datada e contida na memória da própria língua castelhana. Ademais, buscar-se-á tecer relações entre seu texto, o *Costumbrismo*, e também com outros textos: canções, poemas e documentos jornalísticos e históricos do momento em que se deram os eventos narrados na peça. Assim como as crônicas de conquista e as crônicas de índias adquiriram o poder de fundar discursos que se tornaram nacionais em muitos casos, a peça mostra uma outra possibilidade de fundação de relações. Mediante a apresentação de um grupo de operários, esquecidos por seus Estados e cada vez mais pressionados pelos capitais ingleses, na época, a peça revela os frágeis limites das identificações nacionais.

No caso das personagens da peça, ainda que a época da ação dramática tenha como um antecedente recente a guerra entre a Bolívia, o Chile e o Peru, e que esta esteja presente nas relações interpessoais, as nacionalidades não são empecilho para o gesto solidário capaz de criar vínculos mais fortes e mais imediatos. Por isso, as retóricas patrióticas são apresentadas em termos quase absurdistas na peça. Aparece claramente na peça uma crise dos ideais republicanos após a transnacionalização dos capitais, a partir do que se pensará a relação entre a peça e seu tempo de produção. Por outro lado, é difícil não relacionar o recentemente exposto com o abandono e re-elaboração das identidades nacionais, locais, étnicas, culturais e territoriais que se seguiram à queda do Muro de Berlim em 1989, e a dissolução da União Soviética entre 1991 e 1992. Mais ainda se levarmos em consideração que a peça foi publicada pouco mais de três anos depois da sua premiação, em 1985.

Os temas desenvolvidos neste capítulo contarão com os aportes, sobre o massacre de 1907, dos pesquisadores chilenos Pedro Bravo-Elizondo, Sergio Grez, José Antonio Gutiérrez e Sergio Infante. A representação do horror, a transposição para a dramatúrgica do massacre, e a tomada de atitude perante a violência extrema serão questões desenvolvida com base nas reflexões dos filósofos Jacques Rancière e Jean Galard. No que está relacionado com o gênero da crônica se contará com os estudos dos historiadores Raúl Porras Barrenechea e o literato Rubén Medina, e sobre o *Costumbrismo*, com os do acadêmico espanhol Enrique Rubio Cremades.

A intertextualidade e a fragilização das construções identitárias que se perceberam em *Santa María del Salitre*, terão um maior desenvolvimento em *Conquistadores* (2004), peça analisada no IV e último capítulo. Neste, fala-se das leituras sobre o fato da Conquista, a colisão entre as pessoas, pensamentos e visões de mundo. Pode-se interpretar a relação do autor com relatos fundacionais a partir das difíceis relações, não apenas entre os conquistadores espanhóis e a ordem Inca, mas também entre os próprios sócios da conquista e, ainda, entre os grupos sociais no interior do *incanato*. Um dos momentos possíveis de serem estabelecidos como origem mostra-se como um processo de instabilidade e confusão.

Desenvolver-se-á uma interpretação da peça a partir do problematizador viés pós-moderno, relacionando à questão da diluição das elaborações identitárias, à formação de sentimentos de pertença, às operações intertextuais realizadas e aos recursos da paródia e do pastiche. Para tal propósito contar-se-á com as reflexões da especialista em teatro latino-americano na pos-modernidade, a colombiana Beatriz Rizk.

Para conhecer sobre a Conquista do Império Inca recorrer-se-á aos estudos de Bernard Lavallé, Alberto Flores Galindo, José Antonio del Busto e o cronista do século XVI Pedro Cieza de León na consulta sobre o fenômeno da conquista do império Inca, assim como aos tratados de Roland Barthes e de Gérard Genette em torno das teorias dos signos e da questão do diálogo intertextual. Em relação à questão das identificações, do seu descentramento e fragilização na pós-modernidade, se consultará ao sociólogo jamaicano Stuart Hall.

Ao longo deste trabalho também se valerá em diversas oportunidades das contribuições do filósofo uruguaio Arturo Ardao, dos historiadores da arte Carlo Ginzburg, do sociólogo português Boaventura de Sousa Santos e dos teóricos teatrais Hugo Salazar del Alcázar, Augusto Boal, John Howard Lawson, Jean-Pierre Sarrazac, Jean Jacques Ryngaert, Peter Szondi e Beatriz Risk.

Finalmente, é preciso destacar os trabalhos do pesquisador em história e literatura Pedro Bravo-Elizondo, cujos estudos também sobre a obra de Sergio Arrau são de grande valor na presente investigação. E, ainda, que para pensar a América Latina a partir das teorizações sobre o assunto da colonialidade, contar-se-á com os aportes dos filósofos Néstor García Canclini, Enrique Dussel, Ramón Grosfoguel e dos sociólogos Aníbal Quijano e Boaventura de Sousa Santos. Isso, por se pretender levar em consideração, nas discussões sobre operações identificatórias, os significados dos alicerces ideológicos com que se levantou o sistema de dominação colonial, fundamentado em uma racionalidade moderna instrumental, e que sob a lógica capitalista alcança dimensão planetária.

A partir do apresentado, pode-se pensar na escrita de Sergio Arrau, no recorte temporal da presente pesquisa, como uma travessia ao passado, do recente ao mais distante. E não só em relação aos temas, pois a cronologia dos tempos narrados não é seguida à risca na ordenação dos capítulos, que se baseia no tempo da escrita. Assim, observe-se que, do 1975 de *Los móviles*, se retrocede a meados do século XIX em *A Libertadora del Libertador*, para depois avançar até o 1907 de *Santa María del Salitre* e, finalmente, recuar de novo, desta vez até o século XVI, em *Conquistadores*.

Entretanto, essa viagem em direção ao passado na escrita de Arrau também é feita nos caminhos da própria técnica e dos gêneros: do modelo da peça bem feita, próprio da virada do século XIX a XX e reconhecível em *Los móviles*, o autor passa ao formato monologal a partir de uma subjetividade, a da personagem de Manuelita Sáenz. E valendo-se de elementos narrativos de elipses temporais e espaciais, insere-se na tradição rapsódica cuja genealogia se perde no tempo – e cuja determinação excede os limites deste estudo.

O autor teatral seria cronista do seu tempo, sem que isso passe necessariamente por sua escolha, pois é inevitavelmente perpassado pelas circunstâncias que o envolvem. A singularidade e a relevância de suas peças estariam relacionadas com a maneira na qual estas se encontram permeadas e alimentadas por sua experiência dos acontecimentos geopolíticos, os quais levaram o autor, muitas vezes, a deslocar-se pelos países da região e a definir suas escolhas artísticas e ideológicas. E, em relação às suas escolhas artísticas, o fato de que tenha optado por privilegiar o trabalho do ator, reduzindo ao mínimo os elementos cênicos, pode ser interpretada como a decisão de disponibilizar suas obras para coletivos teatrais que possuem mais inventiva do que recursos materiais.

As peças analisadas neste estudo foram traduzidas pelo pesquisador que redige estas linhas. O trabalho foi feito sob a autorização¹⁰ do próprio Sergio Arrau que, desde antes ainda de iniciar a pesquisa de Mestrado sobre sua obra, disponibilizou as suas peças para o desenvolvimento das pesquisas que, com este estudo, completam mais uma etapa. Os textos publicados foram entregues em livro. Já os inéditos, em versão digital.

Ainda que o autor reescreva constantemente os seus textos dramáticos na procura de um aprimoramento estilístico, as versões pertencem a uma situação específica de produção e quaisquer das versões posteriores constituiriam por isso obras diferentes.

¹⁰ Autorização com a assinatura devidamente autenticada em notaria (cartório) em 03 de outubro de 2014, certificada pelo Advogado – Notário Público de Lima César Fernando Loayza.

A análise das obras *A Libertadora del Libertador* e *Santa María del Salitre* se desenvolverá com base nos textos publicados em 2006 e 1989, respectivamente. No caso das peças inéditas, a datação tomará como referência a cronologia que o próprio dramaturgo elaborou em resposta à solicitação da *Universidad Científica del Sur*, de Lima, Peru no ano de 2010, com a finalidade de uma publicação sobre teatro peruano. Há, porém, nesta cronologia, uma diferenciação entre a data de criação (nas palavras do próprio Arrau), a data de estreia e a data de publicação. A datação empregada para este estudo será a primeira, pois se considera que seria esse o momento em que a inquietação artística veio como resultado da relação do autor com o seu meio social.

Outras fontes consultadas pertencem a um conjunto formado por correspondência eletrônica, anotações de conversas com o dramaturgo, entrevistas gravadas em formato eletrônico de registro de som e fotografias de notas de críticas jornalísticas. Estas foram tiradas do material de arquivo que pertence ao *Centro de Documentación de la Pontificia Universidad Católica del Perú*.

O contexto de produção e lugar do teatro histórico

O ano de 1980 foi também o ano da primeira ação armada do movimento de filiação maoísta *Sendero Luminoso* acontecido precisamente no dia prévio às eleições presidenciais e legislativas no Peru. A violência provocada pelo enfrentamento entre o mencionado grupo e as forças armadas peruanas seria a marca daqueles anos. Porém, devido ao fato de que o conflito começou na serra central, Lima, a capital do país, demorou a perceber a crueza do enfrentamento, mesmo já havendo informação jornalística sobre ela. Experimentava-se a o encontro com a notícia. Para o final da década, a convivência com as ações armadas e as suas consequências tornou-se experiência cotidiana.

A isso se somaram a crescente inflação, a falta de créditos na bancada internacional, a destruição de infraestrutura e a progressiva paralisação do movimento econômico. Em 1988, o então presidente Alan García adotou duas medidas que só contribuíram para aumentar a crise no país: um ajuste econômico de grandes consequências recessivas e a entrega total da luta anti-subversão às Forças Armadas.

A década de oitenta é também a época de uma determinada forma de coletivo teatral denominada

Teatro de Grupo, cuja gênese pode ser encontrada na década anterior¹¹ quando, como parte do programa de governo, houve uma reforma educativa que tinha como meta a alfabetização da população em 10 anos. Entre os educadores e artistas que fizeram parte da implementação das políticas educativas estavam os brasileiros Paulo Freire e Augusto Boal. O Teatro do Oprimido, as experiências com o teatro *brechtiano* do uruguaio Atahualpa del Cioppo, a teorização prática sobre a técnica da *Criação Coletiva* do *Teatro Experimental de Cali* e o grupo *La Candelaria* da Colômbia, foram inspiração e fonte na atividade teatral que encontrou no grupo uma alternativa revolucionária, desde o universo da cultura, diante de uma ordem social, econômica, e política que requeria mudanças, tanto morais quanto estéticas.

Aquelas épocas prévias ao recorte temporal da presente pesquisa, marcadas pela repressão política, viram em Arrau um dos muitos viajantes teatrais do continente. A pesquisadora Beatriz Rizk menciona em seu texto *Teatro y diáspora: testimonios escénicos latinoamericanos* casos de homens de teatro latino-americanos em trânsito: Do Brasil, Zé Celso Martínez Correa (Portugal e Moçambique) e Augusto Boal (Argentina, Perú, Ecuador, Portugal e França). Do Chile, o grupo *Teatro del Ángel* (Venezuela), *Teatro Aleph* (França), Alberto Kurapel (Canadá, onde fundou Compañía de Artes del Exílio), Ariel Dorfman (EE.UU) e Jorge Díaz (Espanha). Do Uruguai, *El Galpón*¹² (México). Da Argentina, Arístides Vargas¹³ (Equador, onde fundou o Grupo *Malayerba*), o *Libre Teatro Libre de Córdoba* (diversos países da América e Europa).¹⁴

O âmbito do *Teatro de Grupo*, muito difundido na América Latina, foi bastante favorável à investigação e à experimentação, e foram estas, segundo a reconhecida pesquisadora Ileana Diéguez, formas de reinventar o teatro no interior dos coletivos teatrais independentes na segunda metade do século XX. Estes se tornaram centros de aprendizagem alternativos aos institucionalizados e propuseram outras formas de produção e distribuição dos seus produtos artísticos, diferentes aos da companhia teatral ou dos teatros estatais. A criação grupal passou a propor dramaturgias coletivas, tanto cênicas quanto corporais, que, em muitos casos, dialogavam com práticas espetaculares populares e com o contexto sócio-político. Produziu-se assim uma abertura ao que a estudiosa denomina “*contaminación de discursos estéticos no legitimados por la*

¹¹ GUERRERO, Manuel. O Teatro de Grupo no Peru: A transformação dessa prática cênica nos últimos trinta anos. In: Héctor Briones & Cacilda Povoas. (Org.). Trânsitos na cena latino-americana contemporânea. Salvador: EDUFBA, 2008, p. 121-134

¹² O diretor do grupo, Blas Braidot, continuou a viver no México, ainda depois que o grupo retornou ao Uruguai. Ele é mencionado no Capítulo I.

¹³ *Nuestra Señora de las Nubes* (1998) do Grupo Malayerba, aborda o tema do exílio. Conta a história de um pequeno povo de onde todos tem que partir.

¹⁴ RISK, Beatriz. *Teatro y diáspora: testimonios escénicos latinoamericanos*. Irving: Ediciones de gestos - Colección Historia del Teatro 7, 2002

convención teatral occidental”.¹⁵

No caso do teatro peruano, a década de 1980 foi de prolífica produção a partir dos teatros de grupo. Paralelamente, a programação teatral oferecia as produções do *Teatro de la Universidad Católica*, e de companhias teatrais. Destas, duas tiveram uma produção bastante regular, apesar da gradativa deterioração das condições econômicas e sociais do país: a do condutor televisivo e empresário Horácio Paredes¹⁶ (1951-2002), e a do diretor argentino Osvaldo Cattone (1933-). A elas somaram-se os espetáculos em pequenos bares onde se apresentava *café-teatro*¹⁷.

Uma nova geração de coletivos teatrais surgia com propostas de criação dramaturgica não literária, e se juntava a consagrados grupos como *Los Grillos*, *Yuyachkani*¹⁸ e *Cuatrotablas*¹⁹, ambos fundados em 1971 e de reconhecida importância no teatro peruano e latino-americano. A experiência do *Encuentro Ayacucho 1978*²⁰, evento que reuniu artistas e pesquisadores de muitos lugares do mundo, aconteceu sob o patrocínio da UNESCO na cidade de Huamanga, capital do departamento peruano de Ayacucho.

Começava uma época áurea do Teatro de Grupo no Peru. Um dos principais resultados dessa prática seria o Movimento de Teatro Independente do Peru, *MOTIN-Peru*: uma organização formada por grupos teatrais, críticos, e diretores independentes, e que possibilitou outras formas de produção, divulgação e consumo de teatro.

Durante a década de oitenta superou-se, finalmente, a exaltação do grupo *per se*, que foi uma das doenças que chamei *grupismo* - para escândalo de alguns amigos do teatro - e que apareceu como uma reação exagerada ao excessivo peso do autor e do diretor, que tentavam se afirmar como autoridades individuais, verticais e definitivas para ditar o sentido e a qualidade estética de um espetáculo teatral.²¹

¹⁵ DIÉGUEZ, Ileana. *Desmontando escenas: estrategias performativas de investigación y creación*. Em: *Telón de fondo* – *Telondefondo.org* - *Revista de teoría y crítica teatral*. Disponível em: <http://www.telondefondo.org/numeros-antiores/12/numero12/> Visitado em: Jan. de 2015

¹⁶ Na companhia do produtor Horacio Paredes, Sergio Arrau dirigiu vários espetáculos na década de oitenta, entre eles: “*Yo me bajo en la próxima, y usted*”, “*La Romanina*”, “*Los hijos de Kenenedy*”, sucessos de público e crítica.

¹⁷ Espetáculos com uma duração média de 90 minutos, representados por elencos compactos em palcos pequenos, dentro de bares. Inicialmente, o repertório era formado por peças de autores consagrados da dramaturgia européia ou norte-americana, principalmente. Porém, com o passar dos anos a qualidade foi decaindo até que o café-teatro se tornou quase sinônimo de *vedettismo* e vulgaridade.

¹⁸ <http://www.yuyachkani.org/>

¹⁹ <http://www.cuatrotablas.net/>

²⁰ Para maior informação sobre o tema recomenda-se consultar: <http://www.cuatrotablas.net/?q=node/151>

²¹ *Durante la década del 80 se superó, al fin, la exaltación del grupo per se, que fue una de las enfermedades que llamé grupismo, para escándalo de algunos amigos del teatro, y que surgió como una reacción exagerada al*

Começou a ser prática freqüente que a literatura dramática se produzisse a partir do trabalho com os coletivos. A função do autor passou a se distribuir e desvincular-se da pessoa que escreve o texto literário.

O pesquisador peruano Hugo Salazar del Alcázar percebeu que a história do Peru foi um tema recorrente nos anos oitenta. Os coletivos teatrais durante o mencionado período, seja com propósitos de divulgação ideológica ou de questionamento ao discurso oficial veiculado pelos textos escolares peruanos, criavam espetáculos sobre eventos e personagens históricas do passado remoto e recente. Privilegiando a dramaturgia cênica em lugar da literária, experimentava-se com as capacidades expressivas do corpo do ator, e essa investigação apoiava-se principalmente, ainda que não de forma exclusiva, nas experiências desenvolvidas pelo teórico e encenador polonês Jerzy Grotowski e o diretor italiano Eugenio Barba. Em seu livro *Teatro e Violência: uma perspectiva do teatro peruano dos 80's*, Salazar del Alcázar levanta a seguinte hipótese: sendo a década de um resgate crítico da memória, os temas do teatro peruano agrupam-se em dois. No primeiro lustro o assunto é a migração para as grandes cidades do litoral. No segundo é o tema da violência.²²

Do outro lado do Oceano Pacífico e também em torno das relações entre Teatro e História, o dramaturgo e crítico Antonio Buero Vallejo afirma, em artigo publicado em 1981, que são duas as coisas necessárias para o teatro histórico: conhecimento profundo do realmente acontecido, das suas causas, tanto sociais quanto psicológicas; e intuição sobre o que poderia ter acontecido, mesmo que não seja evidenciado por documentos. A medida do seu valor, para Vallejo, se pensará em relação à compreensão que possibilita ter do tempo presente, entre o acontecido e o que acontece.²³ Nesse texto, indica também que a peça “Mãe Coragem”, de Bertold Brecht alcançaria níveis paradigmáticos, pois revela o que ele chama de coordenadas históricas e sociais. Ainda que nenhuma das personagens da peça tenha existido – enquanto as que, com efeito, estão registradas pela história somente são ocasionalmente mencionadas – elas falam de uma época que pode ser manifestada mediante a mentira do teatro, mesmo quando esta contradiz em parte o que se sabe.²⁴

De outra perspectiva, pode-se pensar neste contexto nos termos propostos pela teatróloga

execivo peso del autor y del director, que intentaban perfilarse como autoridades individuales, verticales y definitivas para dictar el sentido y la calidad estética de un espectáculo teatral. (PEIRANO, Op. cit., p.51)

²² SALAZAR DEL ALCÁZAR, Hugo *Teatro y Violencia: una perspectiva del Teatro Peruano dos ochentas* Lima: CENDOT, 1990 p.42

²³ BUERO VALLEJO, Antonio. *Acerca del drama histórico* Em: Primer Acto. Núm. 187, diciembre de 1980-enero de 1981 p. 19.

²⁴ BUERO VALLEJO, Op.cit., p.18.

colombiana Beatriz Risk, especialista em teatro latino-americano da segunda metade do século XX. Ela constata a falta de alternativas visíveis ao ideário moderno – que, inclusive, fez com que se chegasse até a confundir o sistema capitalista com a própria realidade. No âmbito das artes cênicas da América Latina, a luta contra o processo de reificação contido no projeto da modernidade tem estado no cerne de muitos projetos teatrais desde finais da década de 1960 em diante.

Risk observa também uma relação entre teatro e história nas últimas décadas do século XX, na dramaturgia cênica e literária, e cuja especificidade interpreta, pelo viés pós-moderno:

... a visão histórica sempre tem se renovado ciclicamente pelo continente afora, produzindo obras que tem sido relevantes em cada etapa do seu desenvolvimento.... A diferença é que agora aparecem novas leituras de personagens e fatos passados que, em lugar de reafirmar uma percepção historicista - como se fazia antigamente, apontam já em direção da desestabilização dos mitos históricos em prol de uma realidade baseada em algo mais do que referências textuais, elaboradas, na maioria das vezes, por mandato dos forjadores de pátrias existentes no momento.²⁵

Pode-se afirmar, a partir do exposto por Risk, que Arrau faz parte de um momento particular na relação entre drama e história na América Latina, o qual teria, por sua vez, o pano de fundo da chamada pós-modernidade.

De volta ao contexto sócio-político, com a capital sitiada, o desabastecimento de produtos de primeira necessidade e uma moeda que se desvalorizava dia a dia, chega-se às eleições de 1990. No segundo turno das eleições o escritor Mario Vargas Llosa, que liderava a coalizão de direita e centro-direita Frente Democrática, concorreu com um professor universitário, desconhecido no espectro político, e que se candidatou como independente. No meio do descrédito de todos partidos políticos existentes e com grande quantidade de votos brancos e nulos, o ainda surpreso, Alberto Fujimori era eleito Presidente da República.

O pacote de medidas, cujo anúncio em campanha determinou a derrota de Vargas Llosa, foi executado por Fujimori. Nos comícios que elegeram os novos representantes, os governistas conseguiram uma ampla maioria que lhes permitiu a aplicação do seu programa: começou a

²⁵ “... la visión histórica siempre se ha renovado cíclicamente a lo largo del continente produciendo obras que han sido relevantes en cada etapa de su desarrollo.... La diferencia es que ahora aparecen nuevas lecturas de personajes y hechos pasados que en vez de reafirmar una percepción historicista, como se hacía antes, apuntan más bien a la desestabilización de los mitos históricos en aras de una realidad basada en algo más que referencias textuales, elaboradas en su mayoría por mandato de los forjadores de patrias del momento.” RISK, Beatriz J. *Posmodernismo y teatro en América Latina: Teorías y prácticas en el umbral del siglo XXI*. Madrid: Iberoamericana, 2001. p.68. (Trad. nossa)

aplicação do modelo Neoliberal sob a receita do Consenso de Washington (1989), o que significou a volta, quase automática, do país ao sistema financeiro internacional. O mencionado modelo econômico foi seguido também por quase todos os países da região em torno dos quinze últimos anos do século XX.

No segundo mandato, a ditadura de Alberto Fujimori (1995-2000) se procede à compra das linhas editoriais dos *mass-mídia*, e consolida-se o poder exercido pelo presidente da república e seu assessor em inteligência. Porém, o início do milênio trouxe a queda da ditadura, devido à divulgação de um vídeo probatório da corrupção do regime. De Tóquio e, amparado na sua recém revelada cidadania japonesa, renunciou à presidência da República via fax.

Já de volta ao estado de direito, o Governo de transição chamou a eleições, iniciou investigações aos dirigentes do antigo regime, e nomeou uma comissão para determinar a magnitude das perdas e as responsabilidades dos envolvidos na Guerra Anti-subversiva. Depois de dois anos o texto final da Comissão da Verdade e da Reconciliação seria entregue ao então presidente Alejandro Toledo.

Mas, afinal, o que é América latina?

Tal denominação é, com efeito, muito ampla e capaz de adquirir e produzir variados significados. A pesquisadora Maria Ligia Coelho Prado, no trabalho *Identidades Latinoamericanas*, que forma parte da volumosa publicação da UNESCO intitulada *História General de América Latina*, localiza temporalmente o surgimento do termo América Latina no século XIX. Como especialista em História de América Latina, Prado fornece importantes subsídios a partir da interseção das áreas das Histórias política e da cultura. Assim, entende as identidades como construções discursivas e que, portanto, constituem o real e fazem parte de um jogo conflitivo dos universos imaginários e das representações. Ao mesmo tempo, as construções identitárias carregam sentimentos e provocam no indivíduo a sensação de pertença a uma coletividade.

Assim, a expressão América Latina se tornaria uma instância em relação à qual as tensões entre o imaginado e o representado se produzem, e seria tão instável quanto a própria noção de identidade. Além disso, competiria com outra instância: a Nação.²⁶ A partir do texto de Prado, pode-se pensar a Identidade Latino-Americana, sendo ambas partes do binômio elaborações instáveis, como uma constante demanda por significação.

²⁶ PRADO, Maria Ligia. *Identidades Latinoamericanas*. Em: MOUSA-Iye, Ali. *História General de América Latina*. Paris: UNESCO-TROTTA, 2008, p. 583-615.

Já nas reflexões sobre o termo América Latina do filósofo uruguaio Arturo Escobar (1912-2003), ela seria uma acepção histórica que abrange um continente inteiro, ainda que ultrapasse à geográfica. Empregada também pelos ideólogos franceses em torno de Napoleão III, as significações que foram conferidas a essa expressão inscreveram-se nas reações às pretensões expansionistas dos Estados Unidos em direção ao sul, manifestadas no apoio à separação do Texas do México, a posterior anexação desse território e as incursões na região central do continente.

Essa diferenciação se fundamentou, assim, no contraste entre o latino como oposição ao saxônico e trouxe consigo a questão da religião: o católico perante o protestante, e as diferenças no que diz respeito ao *ethos* de cada fé. Além disso, o elemento racial, que buscava fundamento na teoria evolucionista, serviu de justificativa para estabelecer relações de hierarquia entre as Américas anglo-saxã e mestiça.

Isso, porém, não foi suficiente para a configuração de uma instância abrangente. Entre os latinos da América ainda existia a possibilidade de discriminar entre aqueles que tinham elementos da Europa peninsular e da central: os franco-americanos dos ibero-americanos, que pela sua vez podiam ser diferenciados em hispanos e lusos.

Para contribuir com as já difíceis articulações que podem sustentar uma noção de América Latina, aparecem outras diferenças no interior desta: as das partes que podem apresentar elementos europeus peninsulares ou continentais, como seria o caso dos franco americanos; e, dentre os primeiros, os hispânicos em contraste com os lusos. Estes apresentam também uma diferença do ponto de vista do regime político, pois o Brasil é única nação que teve uma monarquia entre a sua independência e a sua configuração como república. Por outro lado, é importante mencionar que a historiografia do século XIX pensa esse país a partir da chegada dos portugueses em 1500, enquanto na hispânica as narrações de origem levaram em consideração as sociedades pré-colombianas.

Todavia, e novamente a partir de Escobar, é preciso enfatizar que o emprego do termo América Latina, já nos seus primórdios buscava, mesmo que confusamente, uma identificação a partir de uma consciência nacional ou supranacional. Ainda que seja uma questão discutível à medida em que tal tenha sido alcançada, o nome América Latina forjou-se no exercício mesmo de vontade histórica. Para tal efeito se conjugaram duas circunstâncias: continentalidade e nacionalidade.²⁷

²⁷ “(...) só no caso da nossa América, mal chamada às vezes sub-continente, tratou-se, não de parte de um continente, mas de um continente inteiro, na acepção histórica que até excede à geográfica estrita. Porém, foi assim,

A fronteira

Em entrevista realizada em abril de 2006, Arrau retoma a anedota que lhe permitiu reparar numa questão relacionada à sua nacionalidade. Já foi referido que há cinco décadas é professor do que hoje é a Escuela Nacional Superior de Arte Dramático del Perú, mas também tem sido docente, em repetidas ocasiões no Teatro da Universidade Católica del Perú. Para sua surpresa percebeu que, enquanto na biblioteca de uma dessas instituições as suas peças apareciam entre o Teatro Peruano, na outra estavam classificadas como Teatro Chileno. Então, conta ele, encontrou-se num “impasse limítrofe”. Assim descobriu o espaço da fronteira. Em correspondência eletrônica, o dramaturgo expõe claramente essa questão: “No que se refere ao termo fronteiriço (que soa mal psicologicamente, porque isso acaba situando a gente beirando, carinhosamente, o ‘bobinho’ e pejorativamente ao imbecil), deve-se a que não sou nem chileno nem peruano, mas *chiruno*, um cara da fronteira (...)”.

A fronteira em que se situa o dramaturgo não se restringe à questão territorial. Mediante uma ação que poderia ser considerada uma reinvenção de si e uma operação identificatória, ele cria um gentílico para se afirmar: declara-se *chiruno*. Este posicionamento lhe permitiria uma relação transnacional com o que se tornará uma questão recorrente na sua escrita de tema histórico: a América Latina.

Aqui é preciso retomar o gentílico criado por Arrau: proclamar-se *chiruno* constitui um exercício da sua vontade por se posicionar em um lugar a ser inventado e que, por ser instável, permite constantes deslocamentos. Nesse equilíbrio precário, há um dinamismo que parece caracterizar a Sergio Arrau. Daí se depreende também uma explicação para a constante revisão que ele faz de seus textos. Mas o gentílico também manifesta uma transgressão: da língua, dos limites territoriais, da nacionalidade, da noção de pátria, e daquilo que mais interessa na presente investigação: das narrativas elaboradas como instrumentos, as relações instrumentais destas com os poderes e o teatro como instância de pesquisa e problematização.

principalmente, porque no caso da nossa América a expressão foi assumida, desde suas origens, pela consciência de uma nacionalidade —ou supranacionalidade— que de tempo atrás se esforçava confusamente por se definir para, assim, identificar-se. Até que ponto esta nacionalidade tenha alcançado, mediante tal nome, a plenitude da sua identificação, é coisa sobre a que se pode opinar. Não é, todavia, o fato de que a nossa América veio a ser o único continente cujo nome consagrado —América Latina— formou-se, ele próprio, no exercício da sua vontade histórica. (...) Se as partes latinas dos outros continentes —entanto latinas— não conseguiram, sentir a urgência de uma definição continental, tampouco os outros continentes —entanto continentes— puderam sentir a necessidade de se dar uma definição nacional. Tal coisa sim aconteceu com a América Latina.” (ARDAO, Arturo. *América Latina y Latinidad*. México: UNAM, 1993. p.53-54. (Trad. nossa).

Por outro lado, nas possibilidades de uma dramaturgia, elaborada em diálogo com o presente e com as escritas que pretendem dar conta do passado da América Latina, vem a se constituir a voz de um autor que, na própria ação de escrever, constrói também a si em momentos críticos em que se esvaecem os referentes. O âmbito para tal operação poética flutuaria entre a ausência e a ambigüidade.

É preciso, portanto, delimitar a noção de América Latina que servirá de eixo à presente investigação. Para tal propósito, estabelecer-se-ão três grandes características como elementos referenciais. Esta operação é também o fundamento na elaboração do corpus de pesquisa. Primeiro, será considerada a questão da colonialidade; em segundo lugar, a constante tensão entre latinoamericanidade, como identificação supranacional, e nacionalidade, como agrupação de *localias* menores; por último, e seguindo o traço apontado por Ardao, o fato de que em quase dois séculos de existência e apesar dos conflitos de diversas índoles, a expressão de América Latina continua sendo o resultado de intencionais ações integradoras.

Assim, quando cada um dos textos teatrais a serem analisados na presente investigação usa expressões como Cone Sul ou América do Sul, elas estarão relacionadas com o termo maior já delimitado. Serão entendidas como desdobramentos possíveis no interior da mesma questão.

No referente às técnicas dramatúrgicas, pode-se observar a presença de um elemento aristotélico por excelência: a progressão da ação dramática até um ponto de crise. Esta teleologia poderia ser pensada como a crença de Arrau num sentido para a ação do homem, e a responsabilidade assumida perante as premissas que sustentam a sua escrita dramatúrgica, as quais dariam conta do sistema de ideias do autor. A análise deste aspecto da sua obra pretende estabelecer particularidades dentro do universo da dramaturgia épica, tendo cuidado em apontar para as diferenças em relação ao modelo brechtiano, muitas vezes associado à escrita de Sergio Arrau. Pensar-se-á, assim, no conflito dramático, não só como um elemento de técnica dramatúrgica, mas como parte da leitura implícita de diversos momentos da história da América Latina, em que a crise deixou pessoas diante do desconhecido e da necessidade de construir outros sentidos em novas condições.

Pretende-se desenvolver um estudo da escrita de Sergio Arrau como fragilizadora de noções de História, mito, colônia, nação, construção, identificação, problematização, valores, relações sociais e interpessoais, e isso partindo da qualidade artificial de duas escritas: a teatral e a histórica.

Ao longo do presente trabalho se abordará a relação entre teatro e história na dramaturgia de Arrau considerando-a um labor artístico de criação e invenção que, a partir da sua particularidade, possibilitará outras vias de compreensão, enquanto manifesta as suas interpretações sobre o passado. Já a tematização da América Latina a partir do sul hispânico em sua obra teatral será estudada como uma instância atravessada por tensões e de significado em constante transformação, em torno da qual se operacionalizarão construções identificatórias. Estas são objeto de problematização nos textos de Arrau. Deflagrando a precariedade e a transitoriedade dessas operações é que as peças de literatura dramática a serem estudadas adquirem sua dimensão histórica: o conflito e a ambiguidade seriam precisamente os traços que permitem que os textos de dramaturgia histórica de Sergio Arrau se proponham impelir à desmontagem de quaisquer certezas de afirmação de si. Como se o questionamento das elaborações identificatórias fosse a maneira que o dramaturgo tem de dar conta dessa América Latina em que nasceu, que percorreu, sobre a qual escreve, e onde escolheu residir. Talvez, a fragilização de mitos e discursos seja a relação de amor entre Arrau e ela, pois tal operação instiga a revisão constante e a incessante re-significação.

Com a presente investigação, busca-se contribuir com os estudos sobre os cruzamentos entre história e teatro, produzidos na região e em língua castelhana; como também, divulgar em língua portuguesa a obra deste prolífico escritor teatral, cujas obras falam, precisamente, do seu interesse, estudo e experiência da Hispâno-América do Sul.

*"A imobilidade das coisas que nos cercam
talvez lhes seja imposta por nossa certeza de que essas coisas são elas
mesmas e não outras,
pela imobilidade de nosso pensamento perante elas."
(Marcel Proust, Em busca do tempo perdido)*

CAPÍTULO I

***Los móviles*²⁸: perdidos, desterrados e achados**

Após vários anos de périplo²⁹ pela América do Sul, o dramaturgo Sergio Arrau decide fixar residência em Lima, e nessa cidade escreve “*Los móviles*”, em 1981. A peça em ato único conta as últimas horas do convívio de seis latino-americanos em um país estrangeiro: três são do Chile, dois são da Argentina e um é do Uruguai. Eles, havendo saído dos seus respectivos países fugindo das ditaduras militares da década de setenta, encontram-se em um país da América do Sul que não vivia sob repressão. Moram num albergue para perseguidos, por motivos políticos.

²⁸

Los móviles são enfeites de casa feitos de materiais simples e leves como madeira, papel, tecido, metal, cristal ou cana de bambu, e pendurados em vários fios ou tranças de modo que até um leve pé de vento os faça se moverem e, segundo o material, produzem diversos sons. No Brasil são chamados de “móviles”. Há diversas crenças em volta deles, por exemplo, no México se considera que são capazes de detectar tremores de terra; nos Estados Unidos, que dão as bem-vindas aos fantasmas; na Argentina, que chamam os anjos. Também há manuais de *Feng Shui* que recomendam colocá-los para atrair inúmeros benefícios, pois conseguem expulsar o negativo e preencher o espaço de energia positiva. Em entrevista realizada em fevereiro de 2013, o autor Sergio Arrau contou ter conhecido, durante a sua estada na Venezuela na década de 1970, uma dona que os fabricava. Daí surgiu-lhe a idéia para esta peça.

²⁹

Segundo o Dicionário Aurélio a palavra “périplo” significa “viagem à volta de um continente, de uma região, de um país.”

Reconhecida com o primeiro lugar do prêmio “Andrés Bello” de 1982 na Venezuela³⁰, a peça *Los móviles* mostra as tensões entre os moradores desta casa para exilados em uma tarde de sábado nos finais do ano 1975 - como mostra um calendário afixado na parede. Na rubrica inicial se informa que numa *sala-comedor*³¹ há colchões nos quais dormem o jovem casal de chilenos Antônio e Sônia; um conterrâneo destes e professor de língua em nível universitário, com 45 anos de idade, chamado Ivan; e Pedro, um uruguaio de 39 anos que, segundo parece, trabalhava na burocracia do seu país.

As personagens da peça têm em comum o fato de terem saído dos respectivos países por motivos, mesmo que não unicamente, relacionados com conjunturas políticas. As nacionalidades destes exilados se restringem aos países do “sul do sul” ou Cone Sul³²: Chile³³, Uruguai³⁴ e Argentina³⁵. O cenário da ação dramática é assim descrito:

Sala-comedor de um apartamento pequeno. Porta de entrada a ele, ao quarto e ao banheiro. Uma janela, que não se vê, ficaria entre o palco e o público.

Há mobiliário rudimentar: mesa, aparadora e caixas de madeira. Algum caixote vazio de frutas que também serve de assento.

No chão há três colchões com lençóis. Nas paredes há roupa pendurada em pregos. Também se vê uma banderolinha de *Peñarol* perto de um espelho e de um calendário grande onde aparece bem visível o ano: 1975.

Apesar da pobreza do ambiente o quarto não é triste, pois pendem do teto vários móveis feitos com palitos e lã, de distintos tamanhos e lindas cores, que giram lentamente no menor pé de vento.

Sentada em um módulo, diante da mesa, está Irene, mulher de 40 anos,

³⁰ Várias alusões durante a peça permitem pensar em Caracas como a cidade onde se localiza o albergue.

³¹ Em muitos países de língua espanhola, esse termo é usado para referir um cômodo da casa em que o mobiliário permite que o espaço sirva de lugar para reunião e para as refeições.

³² Assim chamado pela forma cônica que o território dos três países descreve no mapa da América do sul.

³³ No Chile, o governo do presidente Salvador Allende foi deposto em 11 de Setembro de 1973 por uma junta militar que acabou não só com o seu governo, mas também com a sua vida. A ditadura militar encabeçada pelo Gen. Augusto Pinochet Ugarte iniciava uma experiência de repressão e “limpeza ideológica” até então desconhecida nas repúblicas da região, e de aplicação de medidas econômicas neoliberais baseadas na chamada *Escola de Chicago*.

³⁴ Em Montevidéu, na madrugada de 27 de junho 1973 e após a crise surgida entre o Executivo e o Legislativo cujo clímax fora a negativa do Senado uruguaio de cassar o Senador Erro, acusado de ter vínculos com a guerrilha do *Movimiento de Liberación Nacional* (MLN), e a posterior reação do presidente José Maria Bordaberry, quem assinara por decreto a dissolução de ambas as câmaras, tropas do exército uruguaio invadiram o Congresso e ocuparam as estações de rádio. O governo *de facto* revogou as autoridades dos governos locais e emitiu mandato de prisão para os principais líderes da oposição e do movimento sindical. Assim, começou o período da cruel ditadura uruguaia que, como as similares da região e da época, aplicaram o terrorismo de estado como forma de controle da ordem social e política. Seqüestros, torturas, assassinatos extrajudiciais (realizados por esquadrões da morte, paramilitares das próprias forças armadas), censura à imprensa passaram a ser práticas quotidianas no Uruguai da década de 1970 como em outros países da região.

³⁵ Na Argentina desses anos, e sob a presidência da viúva de Perón, a sua segunda esposa Isabel, a Aliança *Anticomunista Argentina* (AAA) sob o controle sinistro do assessor presidencial, José López Rega,, inicia uma feroz perseguição a suspeitos de serem militantes de esquerda. Em 24 de março de 1976 e, sob o pretexto de estar fracassando no combate às guerrilhas argentinas, Isabel Perón foi presa e reclusa. O poder foi assumido pela *Junta de Comandantes*, integrada pelo General Jorge Rafael Videla, o Almirante Eduardo Massera e o Brig. Orlando Agosti. Denominando-se a si própria como “*proceso de reorganización nacional*”, a ditadura presidida por Videla iniciava um dos episódios mais sangrentos da história argentina.

que descasca batatas com ar entre fatigado e resignado. Em um dos colchões permanecem deitados, mas acordados e olhando o teto: Sônia, garota de 23 anos, e Antônio, moço de 28.³⁶

Assim, cidadãos acostumados a viver separados por limites nacionais se encontram, por motivos políticos, desprovidos de fronteiras físicas, de delimitações materiais que estabeleçam os limites dos seus espaços. E, ainda que o casal adulto de argentinos Irene-Jorge tenha uma habitação nupcial, neste quarto não se restringe o trânsito dos outros moradores. Do mesmo modo que os dois cômodos restantes da casa, também de uso comum (o banheiro e a cozinha), encontra-se fora do espaço cênico.

Los móviles é uma das poucas peças que o autor escreve mantendo um tempo contínuo, um só lugar e uma única ação³⁷. A peça se desenvolve na *sala-comedor* desta casa no exílio, durante o horário de almoço, um Sábado nos finais do ano de 1975, muito próximo do Natal³⁸. Não há nenhuma elipse temporal. Durante a progressão da ação, revelam-se as desconfianças, expectativas, planos, sentimentos, temperamentos e valores das personagens que vivem nesse reduzido espaço. O clima problemático desse convívio provocará uma situação de interrogatório que vai desgastar as já precárias relações domésticas e, em termos de técnica dramatúrgica, constituirá a progressão dramática.

Sônia é a jovem mulher de Antônio, a quem acompanhou durante as suas atividades junto à resistência que se opunha ao golpe militar, e também na sua fuga do país. Ambos pertencem a um setor abastado da sociedade de Santiago de Chile. Nos seus nomes se percebe um jogo de parônimos: “ônio” pode ser uma referencia sutil a “*mômio*” e que é, no linguajar chileno, uma forma de se referir às pessoas ricas ou que aparentam sê-lo³⁹. Desde o início se percebe que há

³⁶ “Sala-comedor de um departamento pequeno. Puerta de entrada a él, al dormitorio y al baño. Una ventana, que no se ve, quedaría dando al público. Hay muebles rudimentarios: mesa, aparador y taburetes. Algún cajón de frutas vacío que también sirve de asiento. En el suelo hay tirados tres colchones con sábanas. Por las paredes cuelga ropa colgada en clavos. También se ve un banderín de Peñarol cerca de un espejo y de un calendario grande donde aparece muy visible el año: 1975. Pese a la pobreza ambiente la habitación no es triste, puesto que cuelgan del techo varios móviles hechos con palitos y lana, de distintos tamaños y lindos colores, que giran lentamente a la menor corriente de aire. Sentada en un taburete, ante la mesa, está Irene, mujer de 40 años, que pela papas con aire entre fatigado y resignado. En uno de los colchones permanecen acostados, pero despiertos y mirando el techo: Sonia, muchacha de 23 años, y Antonio, joven de 28.” ARRAU, Sergio. *Los móviles*. Inédito: 1981. (Todos os trechos da peça citados ao longo do presente capítulo e traduzidos ao português fazem parte da versão para esta língua realizada pelo pesquisador, com a autorização do dramaturgo Sergio Arrau)

³⁷ Sobre o que veio a se chamar de três unidades aristotélicas existe vasta bibliografia. A edição da *Arte Poética* de Aristóteles consultada é: ARISTÓTELES, *Arte Poética*. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1948. No referente ao texto analisado no presente capítulo leva-se em consideração o fato de não existirem elipses temporais nem espaciais.

³⁸ Precisamente, em 23 de dezembro de 1975 aconteceu um assalto ao depósito Domingo Viejo Bueno, do arsenal do exército argentino. A ação armada foi executada pelo grupo guerrilheiro *Ejército Revolucionario del Pueblo* (ERP). Os assaltantes foram infiltrados e emboscados por agentes da inteligência do governo de Isabel Perón.

³⁹ Sergio, filho único do casal Arrau-Castillo, refere-se assim aos seus familiares paternos que moram no Chile,

muitas desavenças entre o jovem casal, principalmente provocadas pelo descaso que a moça sofre por parte do seu parceiro, o que a leva, sem sucesso, a procurar consolo afetivo e sexual em Ivan, seu conterrâneo quase vinte anos mais velho. Moça perspicaz, inteligente e munida de aguda ironia, ela termina por abandonar seu companheiro após desmascará-lo perante os outros exilados.

Sem dúvida, Sônia é uma das personagens de mais elaborada construção. Caracteriza-se pelo sarcasmo nos seus comentários rápidos, diretos e, geralmente, proferidos como engenhosos trocadilhos e jogos de sentido. Como contraste a ela está a outra mulher da peça, Irene, que administra a casa e zela pela manutenção de um ambiente favorável à convivência. Seu marido Jorge, também argentino, é um sindicalista que precisou fugir do seu país devido à perseguição política. Em Irene combina-se um forte temperamento, um notável instinto de proteção e uma prudente tendência a escutar mais do que a falar. Ela confecciona os móveis.

O jovem e impulsivo Antônio é quem, com o propósito de exercer controle sobre seus vizinhos, começará com o interrogatório. Esse é o primeiro grande ponto de virada no andamento da progressão dramática. Ao final da peça se revelará que nessa desconfiança e desejo de domínio esconde-se sua fragilidade: a incapacidade de abrir-se ao desconhecido.

O uruguaio Pedro tem o mesmo propósito que Antônio, encontrar uma forma de voltar ao seu país. Sabe-se que sente falta da esposa e da filha pequena que deixou em Paysandú⁴⁰ e que tem contatos na sua embaixada. Há nele um ar de autoconfiança que lhe permite enfrentar o interrogatório baseado na sua certeza de estar fazendo o correto.

A personagem que aparenta maior fragilidade é Ivan, professor chileno de meia idade cujo semblante melancólico cativa a jovem Sônia e, sublimadamente, também Irene. Entristecido por ter deixado a sua amada no Chile, faz com que a sua resignação seja a atitude antagônica daquelas assumidas pelos seus vizinhos durante a ação da peça.

O conflito surge no almoço em que se esperava desfrutar de uma mesa incomum, por ser farta e saborosa. Após beberem o vinho dessa última refeição se manifestarão as desconfianças e se produzirão os interrogatórios e as delações. O sofrimento pelas revelações dos moradores da casa vêm as reconciliações, e as despedidas de Antônio, Pedro e Sônia, que partem para destinos

inclusive aos filhos que teve seu pai já viúvo. (ARRAU, Sergio. Entrevista concedida a Manuel Guerrero. Lima, 31 de Janeiro de 2008).

⁴⁰ A cidade de Paysandú é a capital do departamento uruguaio do mesmo nome. Encontra-se a 368 km de Montevideo.

diferentes.

No presente capítulo pretende-se identificar em *Los móviles* a leitura que o dramaturgo faz da América do sul na década de 1970, época em que a maioria dos países da região eram governados por ditaduras repressivas. A análise será apresentada a partir de três tópicos: o primeiro se refere à sempre problemática noção de unidade continental sob o mito da *Patria Grande* e à maneira em que é problematizada na peça de Arrau.

Continuar-se-á com uma abordagem à questão do exílio, prática comum dos governos ditatoriais na região durante a década de 1970, como uma experiência crítica que envolve sentimentos e emoções. Em *Los móviles* este constitui uma dor sentida por todas as personagens da peça, porém é também uma situação a partir da qual pode se construir uma outra percepção da América do sul.

Finalmente, enfatizar-se-ão as relações entre as técnicas estilísticas e a temática do inquérito, prática repressora que era também comum no contexto em que se desenvolve a ação dramática.

Pretende-se mostrar como, a partir da situação dos exilados como analogia a uma família que vive uma situação crítica, o dramaturgo Sergio Arrau explora a possibilidade de elaborar outras noções de comunidade na América do sul, após a desmistificação da *Patria Grande*.

I.1 Entre o anseio e a experiência: *Patria Grande*

Em março de 2013, Cristina Fernández de Kischner, presidente da Argentina em exercício desde dezembro de 2007, encontrou em Roma um conterrâneo e público opositor do seu governo, o recém proclamado Papa Francisco I. Na ocasião, Kischner afirmou com entusiasmo que o pontífice empregou o termo *Patria Grande* durante a conversa que mantiveram em torno da possível intercessão do Chefe da Igreja Católica na disputa pelas ilhas Malvinas entre Argentina e o Reino Unido⁴¹. A genealogia da expressão em destaque remonta às gestões independentistas da América Hispânica, e foi usada em diversas ocasiões e contextos. Em resumo, essa noção faz referência ao anseio de construir um sentido de unidade nas ex-colônias espanholas já independentes e que,

⁴¹ “(...) la mandataria argentina expresó su sorpresa por escuchar del Papa Francisco el término "Patria Grande", y también por la importancia que le dio el Pontífice a esta iniciativa. "El sacó el tema de conversación y me habló de la Patria Grande. Me habló de Latinoamérica y del rol formidable que están cumpliendo sus distintos gobernantes, que trabajan unidos", relató Cristina. Añadió que Francisco "recordó que el término Patria Grande lo usaban José de San Martín y Simón Bolívar", y dijo (...) "Me impactó, me impresionó mucho escuchar del Papa el término Patria Grande, y nos hace pensar en redoblar los esfuerzos para seguir en esta dirección"(...) <http://noticias.terra.com.ar/politica/cristina-le-solicite-a-francisco-su-intervencion-para-lograr-un-dialogo-con-el-re,4d36d29cae47d310VgnCLD2000000dc6eb0aRCRD.html> Visitado em: 19-Mar-2013.

apesar de sua transcendência, nunca chegou a se configurar como um programa geopolítico.

Patria Grande é um termo cunhado por Manuel Ugarte (1875-1951) – pensador argentino da primeira metade do século XX – como reafirmação das idéias do intelectual cubano José Martí (1853-1895) e, principalmente, do uruguaio Enrique Rodó (1872-1917). Estes pensaram uma unidade americana no sul do *Río Grande*, limite entre o México e os Estados Unidos depois que a este se anexara, em 1845, o Texas, que foi território mexicano até 1836. Para Martí e Rodó⁴² a afirmação de uma *Patria Grande* se configura como uma reação às crescentes ingerências e propósitos expansionistas dos EUA Em direção ao sul⁴³.

Porém, e como indicam os sociólogos da Universidade Autônoma do México (UNAM) Gardy Augusto Bolívar Espinoza e Óscar Cuellar Saavedra, a *Patria Grande* pode ser também entendida como uma representação do tipo político que serviria para sintetizar a imaginação social e cultural de um suposto povo latino-americano. Uma representação política, afirmam, pode permanecer muito tempo na consciência coletiva, de modo que pode servir de constante referencial em situações problemáticas. Todavia, requer um ou mais “mitos fundadores”, em outras palavras, explicações ou narrativas que, partindo de sucessos relevantes, instiguem animicamente a uma coletividade para a ação⁴⁴. Neste ponto, a noção de Mito do francês Roland Barthes⁴⁵ revela-se particularmente oportuna: para o estudioso, o mito seria, principalmente, um sistema de comunicação, um sistema semiológico, uma mensagem. Assim, não haveria mitos eternos e, mesmo sendo duradouros, é a História que transforma o real em discurso: o mito não surgiria da “natureza das coisas”, mas seria uma forma de significação com capacidade e propósito imobilizante, uma narração escolhida pela História e que só pode ter um fundamento histórico.

⁴² Por outro lado, é importante mencionar que Rodó estabelece no seu livro *Ariel* (1900) uma diferença essencial entre o europeu-saxônico e o hispano-americano a partir do contraste de duas personagens da peça *The tempest*, de William Shakespeare: Ariel e Calibão. A primeira, delicada e sensível, seria o correspondente a um suposto temperamento latino-americano e o seu elevado interesse pelos assuntos do espírito. Já o segundo, cujo voraz apetite pelas satisfações materiais o fariam prisioneiro destes, encarnaria o modo de ser anglo-saxão. Esta contradição revela uma lógica dicotômica que coloca a matéria e a sensibilidade como opostos absolutos e serviu de estímulo para uma aproximação do autóctone na primeira metade do século XX, do que é exemplo o movimento indigenista. O exposto é um claro exemplo de processo de construção de significado que se ajusta ao conceito de Mito elaborado por Roland Barthes em *Mitologias*. Rio de Janeiro: DIFEL, 2007.

⁴³ “*Gran garrote*”, elaboração retórica que justificava a anexação do Texas pelos Estados Unidos, em 1847, e a guerra contra a Espanha, em 1898, para penetrar em Cuba. Em resposta ao expansionismo norte-americano e como ação de resistência, elaboraram-se valores diferenciados e um ideal de sociedade. Por exemplo, a configuração da etiqueta social na América hispânica consagra o catolicismo, o uso da língua castelhana e o amor à pátria.

⁴⁴ BOLIVAR, Gardy Augusto e Óscar CUELLAR. *Hacia la idea de la “Patria Grande”. Un ensayo para el análisis de las representaciones políticas*. Polis [on-line], 18| 2007. Visitado em: 10 de dezembro de 2012. <http://polis.revues.org/4028> DOI:10.4000/polis.4028

⁴⁵ BARTHES, Roland. *Mitologias*. Rio de Janeiro: DIFEL, 2007.

A partir do exposto, pode-se pensar na *Patria Grande* como uma representação social instrumental e como mito: elaboração de significado, mutável e contingente, configurado em função dos interesses dos seus enunciadores.

Uma América Latina pensada a partir do sonho de unidade aparece também em outra das peças que Sergio Arrau escreve naqueles anos. No seu monólogo *A Libertadora do Libertador* (1982) a personagem de Manuelita Sáenz lembra-se do seu desaparecido amante Simón Bolívar como o forjador de uma *Patria Grande* lograda:

Morreu meu Simón na quente Santa Marta, e a mim deram 30 dias para sair da Colômbia. O que lhes parece? Dessa *Gran Colombia* criada por ele. Equador, Colômbia e Venezuela... o início da integração em América Latina!, que agora, sem ele, caía estrepitosamente... quem sabe se pra sempre.

Me recusei a partir. Trinta dias de prazo a mim, à mulher do Libertador? Tenho direito a ficar o tempo que quiser, sim senhor. Mesmo que goste de Bogotá menos ainda do que de Lima. Tenho direito a ficar porque é minha terra. Como são também Quito, La Paz, Caracas...⁴⁶

Na situação do trecho, a protagonista se refere a uma integração continental a partir do projeto geopolítico da *Gran Colombia* criado por Bolívar e que fracassou pouco depois dele morrer. A incompreensão da personagem estaria baseada precisamente no fato de ela não poder compreender que o programa integrador teve uma duração muito curta porque precisava de muito mais do que de um caudilho. Com o império espanhol aparentemente derrotado, a necessidade de unidade política e militar cedeu perante as ambições regionais.

Embora se saiba que o termo *Patria Grande* foi empregado já na década de 1820, só adquiriu forma literária nos finais do século XIX. Arrau coloca também na sua Manuela Sáenz o argumento da “terra” como um direito prévio às fronteiras e com isso deixa datada aquela idéia supranacional de pertença. Porém, e como um claro posicionamento do seu contexto histórico, o dramaturgo emprega a preposição “na” e não “de” ao se referir à integração e assim, esta não seria anterior à América Latina, mas posterior e não inevitável: a integração “na” América Latina pressuporia a ação da vontade para acontecer.

Já na opinião dos mencionados pesquisadores da UNAM, como ideologia política, a representação social americana para a sua libertação corresponde ao tipo das representações sociais constituintes: concepções de mundo, referenciais, ideologias ou utopias que canalizam indivíduos e sociedades no

⁴⁶

ARRAU, Sergio. *Teatro escogido*. Fondo editorial UPIGV, Lima: 2006.

seu decurso histórico. É aquele sentido de uma pátria que aspira a ser grande o que se configura como utopia, em oposição à legitimação do poder absoluto que a impede de ser. Por esse motivo, ela necessitaria de diversas formas de ideologia para a ação.

A partir desta afirmação é compreensível o repetido emprego desta expressão (*Patria Grande*) em diversos contextos e com diferentes significações. Porém, e seguindo a linha de pensamento dos referidos sociólogos, teria sido a ausência de ação programática no longo prazo que poderia consolidar este anseio em termos ideológicos, geopolíticos, econômicos e sociais o que a manteve na dimensão de utopia, de lugar inexistente: empregada menos para configurar um programa do que para criar uma expectativa sobre possibilidades, tornou-se também instrumental, utilitária e não programática. Todavia, a sua teleologia característica faz com que ela persista como ponto de chegada num futuro sem data. A *Patria Grande* pode, assim, se manter, precisamente devido à sua ambigüidade e inconsistência.

Neste ponto volta a ser pertinente o estudo de Bolívar e Cuellar, em que se aponta para o fato de a utopia ter sido o assunto de historiadores e escritores – enquanto a ideologia tê-lo-ia sido para os cientistas políticos. O seu poder desestabilizador reside em que pode ser revisitada e recontextualizada em cenários diferentes: teria o poder da variação imaginativa da ordem.⁴⁷ A utopia se projeta ao futuro e pode ser utilizada como elemento de reflexão para outras pessoas, em outros lugares e em outros tempos. Ela surge da insatisfação em relação ao presente e o “outro lugar” aparece como reação mais imediata à frustração pela impossibilidade de mudar o presente.

Assim, poder-se-ia afirmar que não seria a utopia da *Patria Grande*, mas os mitos em volta desta o que estaria sendo problematizado em *Los móviles*, a partir do espanto que a diferença cultural provocou nesses migrantes involuntários, o qual mostra que o diferente pode ser percebido como alheio - tanto a respeito do país de acolhida quanto dos colegas de moradia. É significativo que essa *Patria Grande* seja desmontada precisamente por pueris afirmações regionalistas destes exilados, revolucionários de uma esquerda confrontadora, cuja oratória denota, em alguns mais do que em outros, o ranço da lógica da luta de classes. Mas, isso não vai além do plano retórico, pois seus

⁴⁷ “...cuando consideramos la historia de las ideas reconocemos que las grandes obras de la literatura y de otras disciplinas no son meras expresiones de sus épocas. Lo que las hace grandes es la posibilidad de ser descontextualizadas y recontextualizadas en nuevos escenarios. La diferencia entre algo que es puramente una ideología que refleja una determinada época y algo que se abre a nuevos tiempos, es el hecho de que este último algo no refleja meramente lo que existe.” BOLIVAR E. Augusto e Oscar CUELLAR S. *Hacia la idea de la “Patria Grande”*. *Un ensayo para el análisis de las representaciones políticas*. *Polis online*, 18 Ano| 2007. Visitado em 23 julho de 2012 . Disponível em: <http://polis.revues.org/4028> Visitado em abril de 2013.

sentimentos de auto-afirmação se relacionam com suas nacionalidades e às lembranças relacionadas com os sentidos, entre eles, o do ato primário de se alimentar.

SÔNIA- Quer saber? Morro de vontade de comer uns *locos em salsa verde*..!

ANTÔNIO- (Comendo como os outros). Eu já prefiro um bom *mariscal*. (...)

PEDRO- Eu sonho com uns bons *nhoques*, em qualquer boteco de Payssandú, claro.

IRENE- Mas, aqui os fazem tão bem.

PEDRO- Ou um *asado de tira*. Ou...

ANTÔNIO- (A Irene e Jorge). Vocês que moraram em Santiago, o que podem dizer de um pernil de porco com uma tigela de *chicha baya*?

JORGE- Em *Las Tejas*?

IRENE- Melhor em "*El chanco con chaleco*". (Riem com muito entusiasmo).

JORGE- Modestamente, bem que eu comeria um sanduíche de lingüiça na Costanera, com um copo de vinho mendocino. (...)

SÔNIA- E o senhor, *maestro*, não tem nenhuma vontade?

IVAN- Pois não! Um bem simplesinho: Saborear uma empada no Estádio vendo um jogo de futebol. Melhor ainda si for *Colo Colo* vs. *la Chile*.

ANTÔNIO- O que? Mas, se as empadas que vendem nos estádios são nojentas. Tem sabor de sovaco apimentado.

PEDRO- Eu te entendo, Ivan. Vendo um jogo emocionante tudo adquire outra dimensão (...) Quer futebol comendo um sanduíche no *Centenario*? Jiménez passa para Quevedo, mordida; Quevedo dribla um, dois homens, mordida e mordida, lança pro centro e gol de Morena, engasgada de sanduíche... Gol de *Peñarol*.⁴⁸

A cena permite verificar como nestes exilados a identificação a partir das suas idéias políticas passa a um plano secundário. São os afetos que adquirem uma enorme significação, não só pela nostalgia da distância, mas porque é a partir deles que as personagens conseguem dar conta de si. E é, também, mediante a expressão dos sentimentos, que esses exilados podem reforçar seu vínculo com a terra que deixaram.

Porém, há no trecho citado um emprego do diálogo teatral que permite um encontro que poderia ser descrito como uma outra refeição em comum, paralela à que está acontecendo. Mediante a palavra, esses vizinhos eventuais dão forma aos pratos que, por sua vez, estão fortemente relacionados com

⁴⁸

"SONIA.- ¿Saben qué? ¡Me muero de ganas de comerme unos locos en salsa verde..!/ANTONIO.- (Comiendo, al igual que todos). Yo preferiría su buen mariscal./(...)/PEDRO.- Yo sueño con unos buenos ñoquis, en cualquier boliche de Paysandú, por supuesto./IRENE.- Pero acá los hacen bien./PEDRO.- O bien un asado de tira. O...ANTONIO.- (A Irene y Jorge). Uds. que vivieron en Santiago, ¿qué me dicen de un pernil de chanco con su potrillo de chicha baya?/JORGE.- ¿En Las Tejas?/IRENE.- Mejor en "El chanco con chaleco". (Rien con ganas)/JORGE.- Modestamente yo me comería un ságuiche de choricito en la Costanera, con su vaso de vino mendocino./(...)/SONIA.- ¿Y Ud., maestro, no tiene ningún antojo?/IVÁN.- ¡Cómo no! Uno modestito: Saborear una empanada en el Estadio mirando jugar un partido de fútbol. Mejor si es Colo-Colo la Chile./ANTONIO.- ¿Qué? Pero si las empanadas que venden en las canchas son asquerosas. Tienen gusto a sobaco con ají./PEDRO.- Yo te entiendo, Iván. Viendo un partido emocionante todo adquiere otra dimensión (...) ¿Querés fútbol comiéndote un ságuiche en el Centenario? Jiménez pasa a Quevedo, masticada; Quevedo driblea a uno, dos hombres, masticada y masticada, lanza al centro y gol de Morena, atragantada de ságuiche... ¡Gol de Peñarol."ARRAU, Sergio. *Los Móviles*. Inédito.1981.

lugares específicos nos seus países de origem. No ato de falar eles presentificam esses alimentos caros, ricos em sentidos, prazerosamente nomeados e, já naquela mesa, orgulhosamente compartilhados.

Irene é a única que não acompanha essa ação, embora mencione um lugar de grata lembrança. Na cena citada ela tem duas intervenções e nenhuma tem a ver com o seu país de origem. Observe-se que na primeira, ela quer acalmar o seu hóspede uruguaio que sente falta de um prato muito popular - tanto no seu país quanto no dela. Mas, com o seu comentário ela não se propõe consolá-lo, e sim trazê-lo ao tempo presente mediante a valorização daquilo que existe no país de acolhida.

Na segunda, Irene também agirá para reforçar as relações com o tempo presente. Antônio sabe que o casal Jorge-Irene moraram no seu país após saírem da repressão na Argentina de Isabel Perón e de López Rega. Ele traz a lembrança de uma comida típica e demanda a aprovação do casal. Na sua resposta a Antônio, Irene vai se referir ao seu passado em Santiago de Chile, a cidade do seu interlocutor. Porém, quando ela menciona o tradicionalíssimo restaurante “*El chancho com chaleco*”, no populoso bairro de Maipú, está demonstrando conhecer aquele lugar não só como espaço físico, mas também e principalmente como portador de significações. Prova disto é que, como indica a rubrica, a sua citação é comemorada com uma gargalhada geral.

Com tal ação, Irene consegue se aproximar de Antônio e de Sônia e também mostrar que no Chile ela não simplesmente permaneceu, e sim se permitiu criar relações de afeto com uma terra estrangeira que a recebeu junto com seu marido. Assim, ela estende um convite para que seus companheiros no exílio façam algo semelhante no momento e lugar nos quais se encontram. Esse ato se torna uma resistência às vontades de se diferenciarem. Com isso busca evitar que a nostalgia pelo lar distante acabe por fortalecer sentimentos de alheamento e rejeição a respeito do país que os acolhe, como também dos eventuais companheiros de exílio. Essa personagem pode criar vínculos com os países que a acolhem. Não é por acaso que Arrau deixou nela a administração deste albergue: Irene conseguiu fazer um lar nesse outro país porque não permite que a saudade supere seu desejo de viver no tempo presente.

Segundo Mônica Mora Palma, pesquisadora da *Universidad Autónoma de México* e investigadora sobre os exilados do chamado cone sul no seu país durante as ditaduras latino-americanas da década de setenta, nos sujeitos que fizeram parte do seu objeto de pesquisa aconteceu algo semelhante. No seu estudo, cita o depoimento em que uma exilada uruguaia no México, na década de 1970, fala dos seus companheiros de exílio e conterrâneos, que serve como exemplo:

Muitos deles não tinham ido nunca além das fronteiras do seu europeizado país. Nunca tinham visto a América Latina, região da qual o Cone sul do continente não se sentia o bastante herdeiro naquelas épocas. O primeiro impacto foi forte: todos se surpreenderam quando viram as dimensões de uma cidade que tem prédios com andares para guardar carros, do seu colorido, em comparação com o cinza neoclássico do extremo sul da América. Acostumados com sociedades mais astutas e enganadoras para esconder as diferenças sociais, estas lhes impressionaram no México⁴⁹.

As atitudes descritas na entrevista realizada por Palma são muito semelhantes às que se manifestam em *Los móviles*. Em ambos os casos se pode observar que se privilegia a diferença. Na peça de Arrau isso se torna argumento para organizar os sentimentos de rejeição e nostalgia em forma de oratória. Mediante a supervalorização dos próprios referenciais identificatórios se pretende atenuar a dor do desterro e o medo ao desconhecido. Assim, seria preciso evitar qualquer transformação no lugar estranho, e isso, além de ser impossível, traria o alto custo da inércia.

JORGE.- Se eles avançassem com os trâmites direito, acabaríamos com esses bostinhas.

PEDRO.- Claro, porque somos melhor preparados. O que estudam os meninos daqui? E com a preguiça das pessoas, sem muito esforço subíamos alto como foguetes.

JORGE.- Mas, ficam aí barrando a gente..!

(...)

JORGE.- Não dá para negar que há acolhimento. Com desconfiança, mas há.

ANTÔNIO- Temem é que apareça a sua mediocridade. Por dar um exemplo, qualquer operário chileno, até o mais ruinzinho, é melhor trabalhador e sabe mais do que muitos dirigentes daqui.

IVAN- (Tirando a rolha de uma garrafa de vinho). Começaram a *cueca* e a *samba* da super valoração. Epa!

(...)

SÔNIA.- Até os milicos são melhores, ainda não percebeu?

ANTÔNIO- Isso, sem a menor dúvida. Assassinos mais refinados não se pode achar.

IVAN- E olha que com isso da super valoração não estou me referindo só aos arrogantes do *Río de la Plata*.

JORGE.- Ó,para, para por aí!

PEDRO.- Está a fim de sair voando pela janela?

IVAN- Todo mundo os acha metidos e antipáticos. Já de nós chilenos como eles gostam. Simpáticos e engraçados. Muito amigáveis. Humildezinhas, os *ñatos*⁵⁰. Mas, no fundo, igual nos achamos o máximo, última chupada

⁴⁹ “Muchos de ellos no habían abandonado nunca las fronteras de su europeizado país. Nunca habían visto América Latina, región de la que el Cono sur del continente, no se sentía demasiado heredero en aquellas épocas. El primer impacto fue fuerte: todos se sorprendieron al ver las dimensiones de una ciudad que tiene edificios de pisos para albergar autos, de su colorido, frente a la grisura neoclásica del extremo sur de América. Acostumbrados a sociedades más astutas y engañosas para camuflar las diferencias sociales, éstas les impactaron en México” (BURIANO, Ana. *El exilio uruguayo en la ciudad de México* em PALMA, Mónica y ANA Buriano. *Latinoamericanos en la ciudad de México*. México, Instituto de Cultura de la Ciudad de México. 1999. p.24. Citado em: Mónica Palma Mora. «Destierro y Encuentro. Aproximaciones al exilio latinoamericano en México 1954-1980», *Amérique Latine Histoire et Mémoire*. Les Cahiers ALHIM 7, 2003. (4 février 2005). Disponível em: <http://alhim.revues.org/index363.html>. Visitado em 27 de dezembro de 2012.

⁵⁰

Ñato é uma palavra de origem quéchua. Serve para se referir a uma pessoa de nariz pequeno. Em alguns países

do mate...
SÔNIA.- O buraco do bolo.⁵¹

Observa-se como o dramaturgo expõe, além das disputas territoriais que se arrastam desde o século XIX, imagens generalizantes elaboradas pelo senso comum, a respeito dos diferentes países da América do Sul. Não há restos dos valores unificadores afirmados pelos pensadores da nascente *Patria Grande*. Chega-se até o desprezo, como se observa nas menções à educação no país de acolhida, cujos nacionais são vistos como estranhos e alheios. Inclusive, e como paradoxo, o dramaturgo elabora personagens que se orgulham de terem como superiores as próprias forças armadas, as mesmas que se voltaram contra eles.

Os diálogos citados pertencem à cena do almoço, que acontece com as personagens sentadas em assentos diversos e em volta de uma mesa rudimentar, segundo o indicado na rubrica inicial. Esse é o momento em que acontece a briga entre os moradores que provocará o interrogatório iniciado por Antônio. O conflito se produz quando o “nós os do Cone sul” dividem-se em “nós” os chilenos, “nós” os uruguaio e “nós” os argentinos. Aqui o “nós” se relaciona a uma questão que, para Said, está associada essencialmente ao exílio: o nacionalismo. Este seria a afirmação de uma pátria criada a partir da qual se rejeita o exílio. É uma declaração de pertencimento a uma herança cultural. Para este intelectual palestino, os nacionalismos se desenvolvem a partir de uma separação⁵². Também seria uma forma de enfrentar a solidão do exílio, a qual seria um estado de ser descontínuo que implica na separação das raízes, da terra e do passado. No movimento e nas relações das personagens da peça manifestam-se estes afetos.

A convivência forçada desses exilados produz, pela afirmação do nacionalismo como reação ao sentimento de separação, uma intensa cena de conflito. Em termos técnicos, tanto por sua posição na peça quanto por sua função dentro da composição dramática, este trecho é a *cena obrigatória*⁵³. Segundo o teórico e crítico norte-americano John Howard Lawson, é um elemento de composição

hispanicos é uma maneira carinhosa de chamar a alguém.

⁵¹ “JORGE.- Si movieran el papeleo como se debe, le dábamos duro a estos chantas./PEDRO.- Claro, porque somos más preparados. ¿Qué cosa estudian los chicos acá? Y con la flojera de la gente, sin mucho esfuerzo nos iríamos para arriba como cohetes./JORGE.- ¡Pero te ponen una de trabas.!(...)/JORGE.- No se puede negar que hay acogida. Con desconfianza, pero la hay./ANTONIO.- Lo que temen es que resalte su mediocridad. Por poner el caso, cualquier obrero chileno, hasta el más penca, es mejor trabajador y sabe más que muchos dirigentes de acá./IVÁN.- (Descorchando una botella de vino). Comenzaron la cueca y la samba de la supervaloración. ¡Huija!/(...)/SÔNIA.- Hasta los milicos son mejores, ¿no te has dado cuenta?/ANTONIO.- Eso, sin la menor duda. Asesinos más refinados no se van a encontrar./IVÁN.- Que conste que en esto de la supervaloración no me refiero sólo a los prepotentes del río de la Plata./JORGE.- ¡Epa, pará, pará!/PEDRO.- ¿Querés salir volando por la ventana?/IVÁN.- Todo el mundo los encuentra sobrados y antipáticos. En cambio, qué bien caemos los chilenos. Simpáticos y chistosos. De lo más amistosos. Humilditos, los ñatos. Pero en el fondo, igual nos creemos la muerte, la última chupada del mate.../SÔNIA.- El hoyo del queque.” ARRAU, op.cit.

⁵² SAID, Edward. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p.46.

⁵³ LAWSON, John Howard. *Theory and technique of playwrighting*. New York: HILL AND WANG, 1960, p. 245.

dramática que consiste em desenvolver uma crise preparada, esperada e prenunciada desde o início da peça. A sua conclusão constitui o ponto de virada na ação dramática que conduz até o clímax de forma progressiva, direta e inevitável, permitindo considerar a premissa dramática do autor: a inevitável destruição do precário equilíbrio de tensões com que começa a peça de Arrau, a qual é tão frágil como o que caracterizou a paz entre os países latino-americanos e, no caso da peça, da América do Sul⁵⁴.

Todavia, a convivência forçada dos exilados em *Los móviles*, contaminada pela discriminação, a desconfiança e o desdém pelo outro, acontece no interior de um espaço que remete ao ambiente familiar. Ao se considerar que o primeiro termo na expressão *Patria Grande* apropria-se da palavra latina *pater*, que significa pai, é pertinente pensar as personagens a partir de outra voz em latim que significa irmão: *frater*. Assim, a peça de Arrau pode ser analisada como a metáfora de uma família formada por irmãos empobrecidos e “órfãos”.

Jorge e Irene, os mais velhos, têm a responsabilidade de administrar a moradia provisória. Nesse albergue para exilados, sempre em trânsito, os custos são cobertos parcialmente por organizações dos países de origem destes. Com eles, moram a caçula, Sônia e seu marido de fato, Antônio. Somam-se mais dois irmãos: o quarentão e melancólico Ivan, e Pedro, com uns quarenta anos.

A atmosfera de familiaridade instaura-se nos momentos iniciais da peça. Irene se encontra na tarefa doméstica de descascar batatas (que remete àquela idéia de mulher na cozinha, figura típica na tradição da América Hispânica), enquanto o jovem casal permanece deitado placidamente. Pouco depois da saída de Antônio, Sônia oferece a sua ajuda a Irene. Essa proximidade permite um momento de confiança e intimidade:

IRENE.- Com quem você esteve?

SÔNIA.- Confidencial, hein? Com um industrial mais rico do que Onassis.

IRENE.- Daqui?

SÔNIA.- Sim. Árabe ou turco local. Andou me seguindo num carro último modelo.

IRENE.- Velho?

⁵⁴

Em 1829 os exércitos da Coroa espanhola são derrotados pelas forças independentistas. A partir de então, sucessivos conflitos armados enfrentaram as repúblicas nascentes: Guerra pela Cisplatina (1825-1828), Guerra entre a *Gran Colombia* e o Peru (1828-1829), Guerra entre o Equador e a *Nueva Granada* (1832), Guerra entre a *Confederación Argentina* e a *Confederación Perú-Boliviana* (1837-1839), Guerra de la *Confederación* (1836-1839), Guerra da Tríplice Aliança (1864-1870), Guerra del *Pacífico* (1879-1884), Guerra do Acre (1899-1903), Guerra *colombo-peruana* (1932-1933), [Guerra del Chaco](#) (1932-1935), Guerras Peruano-Equatorianas (1941, 1981, 1995), Conflito do Beagle (1978-1979), Guerra das Malvinas (1982). Esta última é também mencionada, pois, ainda que tenha enfrentado a Argentina contra o Reino Unido, o Chile e o Peru intervieram colaborando com os argentinos e com os ingleses, respectivamente.

SÔNIA.- Não disse que novo, novo..?

IRENE.- Me refiro ao cara.

SÔNIA.- Ainda está inteiro. E assegure bem, querida: solteiríssimo. Chega até babar por mim. Com esse jeitinho tão fino que tem os homens daqui, metralhou de frases. Neruda puro.

IRENE.- E você..?

SÔNIA.- Pouca bola. Mesmo que ache incrível, eu gosto do Antônio. Olha a boba..! O cara insistia... e bom, como você diria ... Afinal: por quatro dias locos! A coisa é se divertir um pouco, não acha? Depois me levou a uma boate chiquérrima. (Puxa o cartão e entrega). Ó.

IRENE.- Deve ser caríssima.

SÔNIA.- Ele é um dos sócios. E me disse que se quisesse trabalhar lá...

IRENE.- Trabalhar com o que?

SÔNIA.- (Ri). Não dançando no tubo, querida. Como recepcionista, ajudante de administração ou do que quisesse... (...)

IRENE.- E o que vai dizer o Antônio quando souber?

SÔNIA.- Nem conta vai se dar, enfiado como anda nos seus comitês. Bonitão o turco.

(...) (Sônia começa a descascar batatas) (...)

IRENE.- Siga contando do seu magnata. O que fizeram depois?

SÔNIA.- Não deitamos, se é o que você imagina. Fiquei e ponto. Deixei com o mel na boca.

IRENE.- Não está indo longe demais, Sônia?

SÔNIA.- Se o Antônio não estivesse o tempo todo metido nas suas palhaçadas... Odeio que me deixem largada!⁵⁵

O diálogo mostra duas mulheres de acentos muito diferentes que se sentem com intimidade suficiente para confidenciar uma aventura noturna, para dar e aceitar um conselho experiente, e para desabafar sentimentos. Nesta cena inicial parecem estar prenunciados, tanto uma problematização ao mito da *Patria Grande*, quanto a possibilidade de uma ação integradora: as relações de aproximação, confiança, solidariedade e afeto não dependem da vizinhança territorial nem de narrativas unificadoras. Elas são construídas mediante o exercício da vontade de encontrar e conhecer o outro, esteja este em uma pessoa, em um lugar, em um sabor ou num uso da mesma língua.

A experiência de conhecimento vivenciada pelas personagens da peça permite que elas se disponham a preservar afetos desenvolvidos quando deixarem de estar juntas. Pouco antes do

⁵⁵

“IRENE.- ¿Con quién estuviste?/SONIA.- Confidencial, ¿eh? Con un industrial más rico que Onassis./IRENE.- ¿De acá?/SONIA.- Sí. Árabe o turco local. Me anduvo siguiendo en un auto último modelo./IRENE.- ¿Viejo?/SONIA.- ¿No te digo que nuevecito..?/IRENE.- Me refiero al tipo./SONIA.- Todavía está buenón. Y agárrate firme, ñata: solterito. Se le llega a caer la baba por mí. Con ese modito tan fino que tienen los gallos de acá, me lanzó una andanada de frases Neruda puro./IRENE.- ¿Y tú..?/SONIA.- Poca bola. Aunque te parezca increíble, quiero a Antonio. ¡Imagínate si será..! El gallo insistía...y bueno, como dirías tú...Total: ¡por cuatro días locos! La cuestión es divertirse un poco, ¿no te parece? Después me llevó a una discoteque la muerte. (Saca una tarjeta y se la pasa). Mira./IRENE.- Debe ser carísima./SONIA.- Él es uno de los dueños. Y me dijo que si quisiera trabajar ahí.../IRENE.- ¿Trabajar cómo qué?/SONIA.- (Ríe). No bailando en el tubo, ñata. Como recepcionista, ayudante de administradora o lo que quisiera... tenía las puertas abiertas./IRENE.- ¿Y aceptaste?/SONIA.- Todavía no. (Irene le quiere devolver la tarjeta). Guárdala, para que me busques./IRENE.- ¿Y qué dirá Antonio cuando se entere?/SONIA.- Ni cuenta se dará, metido como anda en sus comités. Tiene su pintaza el turco./(...) (Se pone también a pelar papas)/(...)IRENE.- Seguí contando de tu potentado. ¿Qué hicieron después?/SONIA.- No nos acostamos si es lo que te imaginas. Atraque y punto. Lo dejé con la miel en la boca./IRENE.- ¿No estarás yendo demasiado lejos, Sonia?/SONIA.- Si Antonio no anduviera todo el tiempo metido en sus payasadas... ¡Me carga que me dejen botada!” ARRAU, op.cit.

desfecho, o grupo se desintegra:

JORGE.- [A Ivan] E esse país aqui é bem parecido aos nossos. Falamos a mesma língua. Temos costumes parecidos... O que mais podemos desejar? Imagina só se estivéssemos na Holanda ou na Suécia? Aliás, você mesmo disse que temos que nos integrar, participar, ajudar no seu progresso. Como se fosse o nosso, realmente. É assim que o devemos considerar.

PEDRO.- Onde eu vou também é boa terra. No fundo, “*todos somos la misma chola con distinto calzón*”, como falava um amigo peruano.

(...)

JORGE.- Acha que a garota volta com Antônio?

IRENE.- Apostaria qualquer coisa. Em breve estarão aqui como dois *pololitos*. (Sorri). Simpática palavra, *pololos*. Olha a quantidade de termos que incorporamos ao nosso léxico, hein!

PEDRO.- Terminaremos por perder a nossa identidade.

JORGE.- Pelo contrário, terminaremos por nos entender cabalmente. Comprovar que somos um mesmo povo, no fim das contas.

(...)

PEDRO.- (...) Dizem que na Costa Rica tem muitas oportunidades. E sabem da melhor de todas, o que é quase incrível daquele país? Não tem exército!

JORGE.- Pois é.

PEDRO.- Parece coisa de outro planeta. (Vai até uma parede e aponta a banderolinha do *Peñarol*). Deixo com vocês? É o melhor time do mundo!

JORGE.- Leva. Aliás, eu sou do *Racing*. (Pedro tira o banderolinha e guarda na mochila). (Ivan coloca o tango “*Volver*”).

CANTOR.- Eu adivinho o piscar

das luzes que de longe

vão marcando o meu retorno.

São as mesmas que alumiarão com seus pálidos reflexos

profundas horas de dor...

IRENE.- Estava pensando que, apesar dos milicos, conseguiu-se algo bem positivo. Ou melhor, apesar dos milicos não, bem por causa deles. E que, ironicamente, haveria que agradecer-lhes no futuro.

PEDRO.- Agradecer algo aos milicos? Enlouqueceu, che?

IRENE.- Veja bem. Chegamos de diferentes lugares, voluntariamente ou expulsos... Desarraigados do nosso, tendo que escapar para salvar a pele... ou simplesmente em busca de melhores horizontes. E nos conectamos, conhecemos, brigamos, nos prezamos; numa palavra... nos irmanamos! Não com a frase retórica dos políticos, mas como realidade. Chegamos do sul com ares de superioridade, como bem disse o Ivan. Claro! Somos mais branquelos e cultos. E tem tanto índio e negro ignorante por esses lugares! Mas, o que descobrimos depois de um tempinho de convivência?

PEDRO.- Que somos a mesma porcaria?

IRENE.- Pelo contrário: que somos o mesmo !

JORGE.- Verdade. É um sentimento que adquirimos como vivência real, alheia à ideologia ou escolha política. Porque a gente acaba por se dar conta de que se está como em casa em qualquer lugar da América hispânica. (...) Claro que voltaremos, cedo ou tarde! Mas, não com a visão pequena que tínhamos quando saímos.

IRENE.- Por isso digo que paradoxalmente, ou *parasexualmente*⁵⁶ como diria Sônia, os tiranos contribuíram em grande medida a nos unirmos.

(...)

PEDRO.- Irene, será que poderia levar um dos teus móveis como lembrança?

IRENE.- Claro que sim. Leve aquele que você quiser. (O som da chuva, cada vez mais forte, abafa o da música).

⁵⁶ (Jogo de palavras intraduzível N.T.)

Pedro conseguiu visto, emprego e passagem para a Costa Rica; Antônio encontrou uma maneira segura de voltar ao Chile, e Sônia decidiu aceitar a oferta de emprego que recebeu no país que a acolheu. No trecho citado, pode-se verificar que não há mais comentários saudosistas, exceto em Ivan. Os outros moradores da casa passarão a enfrentar os seus futuros. O acontecido durante esse almoço significou para eles uma experiência de conhecimento⁵⁸: o saber conquistado pelas personagens no entardecer desse sábado chuvoso lhes permitiu darem um sentido ao seu futuro, a partir de planos e expectativas. Mediante essa operação, os vínculos afetivos não se baseiam no acontecimento prévio de terem nascido num mesmo continente, ao contrário: são os seus sentimentos de pertença à América Hispânica que se fundamentam na experiência, e esta determina que não vejam o colega como mais um alheio ou estranho.

Na metáfora da família, Irene assumiria o papel da irmã mais velha, figura que frequentemente, e na ausência da Mãe, acaba por exercer uma função protetora. Isso remete à noção de *mátria* que a escritora chilena Lilian Elphick (1959-) cita no seu escrito *Por la Matria*. O neologismo empregado seria uma região que, citando por sua vez à filósofa francesa Júlia Kristeva, identifica-se com um "outro espaço". Este não teria a ver com a terra em que se nasceu, nem com legitimação nacional, e sim com um lugar interior no qual se viria a criar um "espaço próprio". Irene seria quem conduz no

⁵⁷ "JORGE.- Y este país es bastante parecido a los nuestros. Hablamos el mismo idioma. Tenemos costumbres parecidas... ¿Qué más podemos desear? ¿Te imaginas si estuviéramos en Holanda o en Suecia? Además tu mismo dijiste que hay que integrarse, participar, ayudar en su progreso. Como si fuera el nuestro, realmente. Así debemos considerarlo. PEDRO.- Donde voy también es buena tierra. "En el fondo todos somos la misma chola con distinto calzón", como decía un amigo peruano. [Chola é uma maneira ora pejorativa, ora familiar de se referir aos mestiços no Peru. Nota do trad.]/(...)/JORGE.- ¿Creés que la piba vuelva con Antonio?/IRENE.- Apostaría cualquier cosa. Estarán pronto aquí como dos pololitos. (Sonríe). Simpática palabra, pololos. Qué cantidad de términos que incorporamos a nuestro léxico, ¿eh?/PEDRO.- Terminaremos por perder nuestra identidad./JORGE.- Al contrario, terminaremos por entendernos cabalmente. Comprobar que somos un mismo pueblo, al fin y al cabo./(...)/PEDRO.- (...) Dicen que en Costa Rica hay muchas oportunidades. ¿Y saben lo mejor de todo, lo que es casi increíble de ese país? ¡No tiene ejército!/JORGE.- Así es./PEDRO.- Parece cosa de otro planeta. (Se dirige a una pared y señala el banderín de Peñarol). ¿Se los dejo? ¡Es el mejor equipo el mundo!/ JORGE.- Llévatelo. Además, yo soy de Racing. (Pedro saca el banderín y lo guarda en la mochila)./Iván coloca el tango "Volver")./CANTOR.- Yo adivino el parpadeo/de las luces que a lo lejos/van marcando mi retorno./Son las mismas que alumbraron/con sus pálidos reflejos/hondas horas de dolor.../IRENE.- Estaba pensando en que, pese a los milicos, se ha logrado algo muy positivo. Mejor dicho, a pesar de los milicos no, por causa de ellos. Y que, irónicamente, habría que agradecerlo en el futuro./PEDRO.- ¿Agradecer algo a los milicos? ¿Estás tocada, che? IRENE.- Fjate bien. Venimos de diferentes lugares, voluntariamente o expulsados... Desgajados de lo nuestro, teniendo que escapar para salvar el pellejo...o simplemente en busca de mejores horizontes. Y nos hemos conectado, conocido, peleado, estimado; en una palabra... ¡hermanado! No con la frase retórica de los políticos, sino como realidad. Llegamos del Sur con aire de superioridad, como bien dijo Iván. ¡Claro! Somos más blanquitos y cultos. ¡Y hay tanto indio y negro ignorante por estos lares! ¿Pero qué descubrimos al cabo de un tiempito de convivencia?/PEDRO.- ¿Que somos la misma porquería?/IRENE.- ¡Al contrario: que somos el mismo tesoro!/JORGE.- Cierito. Es un sentimiento que adquirimos como vivencia real, ajena a ideología o consigna política. Porque uno termina por darse cuenta de que está como en su casa en cualquier lugar de Hispanoamérica. (...) ¡Claro que volveremos, tarde o temprano! Pero ya no con la visión chiquita que teníamos al salir./IRENE.- Por eso digo que como paradoja, o para joda como diría Sonia, los tiranos han contribuido en gran medida a unirnos./(...)/PEDRO.- Irene, ¿me podría llevar uno de tus móviles como recuerdo?/IRENE.- Por supuesto. Llévate el que quieras. (El sonido de la lluvia, cada vez más fuerte, sobrepasa el de la música)./TELÓN" Ibidem.

⁵⁸ A noção de anagnórise pode ser entendida como o reconhecimento ou a revelação que determina uma transformação na ação e na personagem. ARISTÓTELES, op. cit., p.30-35.

caminho que, em sintonia com Elphick, afirma a possibilidade de se instalar num outro lugar, estabelecer outras cumplicidades e outras visibilidades. A personagem seria também o contraste à força dominante da cultura patriarcal (vinculada ao termo “pátria”) que se revigora na guerra, no submetimento, na desvalorização e na morte. Não por coincidência, estas são situações provocadas pelos autoritarismos.⁵⁹

Por outro lado, a noção de *Mátria* aparece vinculada a uma idéia de América Latina na análise que o reconhecido escritor e crítico literário Jorge Guzmán (Santiago do Chile, 1930) desenvolve sobre a poetisa chilena⁶⁰ Gabriela Mistral (pseudônimo de Lucía Godoy de Alcayaga, prêmio Nobel de 1945). O seu estudo sobre a poesia de Mistral, de citado em diversos trabalhos sobre a poetisa, também foi objeto de críticas⁶¹. Ele faz parte do livro que publicou em 1984 intitulado: *Diferencias Latinoamericanas: Mistral, Carpentier, García Márquez, Puig*⁶². Neste estudo sobre literatura latino-americana a questão da *Mátria* será abordada a partir da teoria literária. Guzmán é chileno e contemporâneo de Arrau, e o referido texto foi publicado em uma época próxima daquela em que foi premiada a peça *Los móviles*. O que interessa para a presente pesquisa é, precisamente, que a noção de *Mátria* se desenvolve em relação à obra de Mistral, a qual criou uma imagem de mulher chilena que é descrita no seguinte texto:

“A mulher chilena têm uma maternidade passional, ou melhor, impulsiva: o filho é nela uma paixão. Parece que na maternidade, muito mais do que no amor de homem, ela põe suas essências mais fortes; nada furta, nada poupa, nada reclama para si. (...) Têm a nossa mulher um sentido forte da amizade e mesmo na juventude, idade prodigiosamente banal, ela estará de mãos cheias de lealdade, oferece seus primores, o âmago do seu espírito; põe no vínculo amistoso uma seriedade doce ou uma seriedade heróica”⁶³

⁵⁹ ELPHICK, Lilian. *Por la Matría: los caminos de la mujer*. <http://porlamatria.blogspot.com.br/> Visitado em 24 de maio de 2013.

⁶⁰ É importante destacar que o interesse de Gabriela Mistral na América Latina esteve relacionado com a experiência de viver e trabalhar em vários países do continente, principalmente no México e no Brasil.

⁶¹ Para maior informação sobre o assunto recomenda-se consultar: MARCHAND, Patricio. *Sobre árboles y madres*. Santiago de Chile: Ediciones Gato Murr, 1984. GUZMÁN, Jorge. *Patricio Marchand: Sobre árboles y madres*. Disponível em: http://www.cepchile.cl/dms/archivo_1757_1075/rev22_guzman.pdf Visitado em dezembro de 2014. MARCHAND, Patricio. *Jorge Guzmán: “Filósofo”, “sicoanalista”, “detective”*. Disponível em: http://www.cepchile.cl/dms/archivo_1755_1036/rev23_marchant.pdf Visitado em: Dez. 2014

⁶² GUZMÁN, Jorge. *Diferencias Latinoamericanas: Mistral, Carpentier, García Márquez, Puig*. Santiago de Chile: Universidad de Chile. Facultad de Ciencias Físicas y matemáticas. – Ediciones del Centro de Estudios Humanísticos. 1984.

⁶³ “La mujer chilena tiene una maternidad apasionada, mejor aún, arrebatada: el hijo es en ella una pasión. Parece que en la maternidad, mucho más que en el amor de hombre, ella pone sus esencias más fuertes; nada hurta, nada ahorra, nada regatea para sí. (...) Tiene nuestra mujer un sentido fuerte de la amistad y en la misma juventud, edad prodigiosamente banal, ella estará a manos llenas de lealtad, ofrece sus primores, el cogollo de su espíritu; pone en el vínculo amistoso una seriedad dulce o una seriedad heroica.” MISTRAL, Gabriela. *El carácter de la mujer chilena*. Em: *Las Últimas Noticias*, Buenos Aires, 5 de abril de 1938. (Trad. nossa)

Guzmán reconhece essa imagem em Mistral e no seu ensaio relaciona a *Mátria* à mulher que privilegia a maternidade como vínculo com o homem, que por amor a ele passa a vê-lo como uma criança (o que purificaria essa relação), e observa que a ausência de toque erotizado transforma simbolicamente o homem em um cadáver⁶⁴. Se afirmação se elabora para analisar a *mulher chilena*, tal generalização passa a mostrar o desejo de um ideal. Arrau parece conhecer tal imagem em *Los móviles*, e a problematiza, primeiro, colocando muitos dos traços que Mistral descreve em uma argentina. E segundo, fazendo que seja a mulher chilena da sua peça quem reclame tratamento de fêmea, como se verá posteriormente.

Irene está relacionada na peça com uma função maternal, com efeito. Ela cuida da casa, recebe as confidências de Sônia, e se enfrenta a ela, precisamente por causa dos homens da casa: Ivan e Jorge, (marido de Irene). É no primeiro que a tristeza do exílio se revela paralisante. É quem se mostra mais frágil e de quem Irene vai cuidar com dileção. A sua negativa de ter sexo com Sônia, devido à devoção por uma ausente Verônica, aproxima-o de uma idealização do amor que remete à imagem que Guzmán identifica na obra de Mistral. Mas, em Arrau esse ideal não pressupõe um valor positivo, pois Ivan é única personagem que não vai experimentar transformação na peça (aspecto que será desenvolvido também no presente capítulo). Esse traço estático é uma forma de morte, por isso é que a personagem, ainda que seus colegas o temam, não se suicida. Já seria inerte o suficiente.

A idealização da mulher-maternidade também é relativizada, pois Irene tem um marido, Jorge, a quem também atende e com quem comparte uma habitação íntima, separada do restante dos moradores. A relação que indica Guzmán entre *Mátria*, Mãe e Terra se re-dimensiona na peça de Arrau. Além de não configurar uma imagem ideal de mulher nem pressupor a separação entre mulher e mãe, nem a priorização da segunda por sobre a primeira, o dramaturgo parece tecer um particular jogo de sentidos: Latinoamérica vem a ser o lugar simbolizado por Irene, não só porque ela é a “mãe”, mas porque é essa personagem quem tem a grande anagnórise na peça: América Latina é um lugar em que nos sentimos a casa, a pertença. Mais ainda, Irene é que faz os móveis que, compostos de diversos retalhos, passam a ser uma unidade. Sendo ela quem outorga sentido à casa após a experiência daquele dia, e havendo realizado o trânsito entre o exílio e o lar, torna-se a representação da terra que acompanha o filho. O móvel que Pedro pede para levar de lembrança pode ser pensado como um lembrete, de diversas cores e materiais, que remeterão a Irene e a casa

⁶⁴ “O destino normal de uma enamorada, pois, que teria engendrado um filho com o amado, cumpre-se aqui pela via simbólica e virginal; ela o retorna ao seio da terra e obtém, por transformação do cadáver, uma criança. [...] ela se faz mãe, ele, filho e a terra, berço.” GUZMÁN, op.cit., p.23.

em que essa América Latina passou a ser seu lar. Ela é quem acompanha. Porém, a *Mátria* não é fixa, mas se transforma e, por sua vez, a ela se chega mediante uma transformação: como resultado de um processo de elaboração de significações que só pode ser feito a partir da vivência, ainda que esta comporte conflitos.

Os percursos de Sergio Arrau evidenciam que também ele conseguiu construir um lugar diferenciado, como pessoa e como artista a partir dessa *Mátria*, dessa casa onde encontra abrigo. Com residência fixada em Lima há mais de 55 anos, ele levantou um lar em uma terra onde não se sente estranho, e instalado nesta é que escreve.

Porém, como se exporá a seguir, o sentimento de não pertença provocado pelo exílio é processado de diferentes maneiras pelas personagens, e isso fará com que busquem soluções diversas. Esta procura constitui um dinamismo que não faz parte das possibilidades de Ivan. Essa personagem é quem, no trecho recentemente descrito, não consegue se desfazer das ataduras que o mantêm no tempo e espaços deixados atrás. É ele quem vai colocar o tango *Volver*, como se indica na rubrica.

Também, analisar-se-ão as dificuldades, tensões e amargos confrontos entre as personagens antes de descobrir que, para não se sentir alheio, é preciso estar disposto a se ver no outro.

1.2 Lo *móvil* e o imóvel

O exílio⁶⁵ foi uma prática freqüente nas ditaduras latino-americanas na década de 1970. Milhares de opositores aos governos ditatoriais chegaram de maneira involuntária a cidades nas quais que se sentiram alheios, estranhos e desamparados. Mesmo que o deslocamento os tenha levado para lugares de relativa segurança, o ambiente em que se encontravam acaba sendo altamente instável. A imposição dessas novas circunstâncias gera uma forte sensação de crise de referências nas personagens da peça. Uma vez que é superada a urgência da sobrevivência, o convívio com desconhecidos no lugar provisório termina por estimular o questionamento ao alheio. O estabelecimento de diferenças passa a ser uma forma de se preservar e de se afirmar perante os outros.

A primeira vez que Arrau teve que sair de um território nacional foi de um país que não era o da sua nacionalidade, após o golpe militar que levou à presidência do Peru o General Juan Velasco em

⁶⁵ Na *Convención Americana sobre Derechos Humanos* subscrita em *San José de Costa Rica* em 22 de novembro de 1969 se indica, no Artigo 22, que pelo Direito de Circulação e de Residência (...) ninguém pode ser expulso do território do Estado da sua nacionalidade, nem ser despojado do direito a ingressar nele. Fonte: <http://www.un.org/es/rights>

1968, e o dramaturgo deixou o país por ser chileno. O novo presidente, com os rancores da Guerra do Pacífico⁶⁶ muito arraigados, decidiu que os chilenos no país deviam sair. Paradoxalmente, o dramaturgo admirava o presidente e as medidas por ele adotadas.⁶⁷

De volta ao Chile, Sergio Arrau participou como dramaturgo das campanhas para o senado chileno, da *Unidade Popular*, coalizão de forças políticas que levou à presidência daquele país o médico socialista Salvador Allende em setembro de 1970. Poucos anos depois, decidiu sair do país após o golpe militar do Gen. Augusto Pinochet em 1973, pois foi impedido de trabalhar. Essa proibição, porém, foi uma medida leve em comparação ao que padeceram muitos dos seus colegas de trabalho e alguns amigos. Sem poder exercer a profissão, viu-se obrigado a emigrar mais uma vez. O fato de ser filho do presidente de um influente círculo de arquitetos católicos no Chile foi, segundo o próprio dramaturgo, o fato que certamente o poupou de um destino muito pior.⁶⁸ E a questão das influências familiares é também colocada numa das falas de Sônia: “O quê? Serão vocês tão otários que acreditavam não haver entre os “revolucionários” entre aspas, diferenças sociais? Tão marmanjos e acreditando em contos de fadas. Antônio.- (Dando-lhe um bofetão) Só fala idiotices. (É segurado e contido por Jorge e Pedro)”⁶⁹

No breve trecho citado, o autor enfatiza a importância das diferenças sociais como afirma a sua personagem Sônia com uma agressividade tal que provoca a reação violenta do seu marido. Neste ponto da presente análise, mesmo tendo em conta que, tanto a cena quanto o seu contexto dramático, serão analisados posteriormente, é oportuno destacar que tais diferenças não influenciam as relações no interior do albergue. É precisamente devido a isso que poderá acontecer, na mesa de refeições, o jogo de interrogatório que será tratado mais adiante. Nesta casa para desterrados criada pelo dramaturgo é justamente a situação de exílio que determina a ausência de hierarquias.

São incontáveis os chilenos exilados durante a ditadura Pinochet (1973-1989), mas Arrau não se considera um deles. O reflexivo empregado nesta oração busca enfatizar que ele próprio se nega a ser tal. Durante uma palestra que ofereceu na *Escuela Superior de Arte Dramático del Peru*, o dramaturgo manifestou “... a mim não expulsaram, eu vim porque quis...”⁷⁰. Com isso se remete ao

⁶⁶ Acontecida entre 1878 e 1883, esse conflito enfrentou no início ao Chile contra a Bolívia que o abandonou em 1880. A *Guerra do Pacífico* deixou entre o Peru e o Chile uma mútua desconfiança que caracterizou as relações entre os dois países.

⁶⁷ ARRAU, Sergio. Entrevista concedida a Manuel Guerrero. Lima, 5 de Maio de 2006.

⁶⁸ ARRAU, Sergio. Entrevista concedida a Manuel Guerrero. Lima, 31 de Janeiro de 2008

⁶⁹ “SONIA.- ¡Cómo! ¿Son Uds. tan giles que creían que entre los “revolucionarios” entre comillas, no existen diferencias sociales? Tan grandotes y creyendo en cuentos de hadas. ANTONIO.- (Dándole una cachetada). ¡Dices puras huevadas! (Lo agarran y contienen Jorge y Pedro).” Arrau, op.cit.

⁷⁰ <http://www.youtube.com/watch?v=2T0yZLRkF1I> Visitado em: 2 de Janeiro de 2012.

fato de ter saído do Chile por uma decisão pessoal, pois o impedimento de exercício profissional não significaria uma ameaça à sua subsistência graças aos recursos familiares.

No comentário recém citado há um aspecto interessante: o dramaturgo não se considera um exilado⁷¹. A peça *Los móviles* pode ajudar a entender tal ênfase. Ao longo da peça há manifestações de tristeza nas personagens que se sentem arrancadas dos seus lugares de origem. Nas palavras de Edward Said a terrível experiência do exílio constitui uma “fratura incurável entre um ser humano e um lugar natal, entre o eu e seu verdadeiro lar: a sua tristeza essencial jamais pode ser superada”.⁷² No decorrer do presente capítulo se buscará interpretar a relação entre essa fratura apontada por Said e que, ainda que apareça em várias das personagens da peça, não é percebida em Sergio Arrau.

Nos finais do ano de 1975 (significativamente o ano do calendário fixado na parede do albergue em que se passa *Los móviles*) é destituído o General Velasco mediante um golpe de Estado e Arrau volta a Lima, mas precisaria sair até a divisa mais próxima para renovar o seu visto temporário. O deslocamento o levou, precisamente, pelo Equador, a Colômbia e a Venezuela. Mas, e em contraste com as personagens da sua peça, ele nunca teve problemas de visto, pois foi com contrato de trabalho no primeiro e terceiro dos países mencionados. Embora não se trate de um texto autobiográfico, é admissível supor que a sua experiência lhe permitiu compreender as necessidades e atitudes das personagens da peça *Los móviles*.

É precisamente na situação crítica do exílio que o autor vai propor possibilidades de revisão das certezas, de questionamento dos próprios referenciais de pertencimento, de construção de si a partir da relação com o espaço e com o outro, e como isso tudo vem conferir outras formas de se compreender e se pensar também a América do Sul. A *Patria Grande* como mito deixaria lugar a um sentido de comunidade a partir da experiência da crise, a disputa, a superação das desconfianças e a solidariedade.

O intelectual palestino Edward Said⁷³ (1935-2003) propõe quatro noções que podem auxiliar na compreensão das diferentes modalidades de emigração forçada que se revelam pertinentes no presente estudo: “exilado”, “refugiado”, “expatriado” e “emigrado”. O *exilado* viria da antiga prática do “desterro” e da “expulsão”. Depois de ser expulso, o exilado leva uma vida anômala e

⁷¹ Existe uma outra página na internet em que, a contragosto de Sergio Arrau, ele é considerado um escritor no exílio: <http://www.abacq.net/imaginaria/frame7.htm> Sobre isso, o dramaturgo comentou que não se considerou jamais um exilado. ARRAU, Sergio. Entrevista concedida a Manuel Guerrero. Lima, 23 de Março de 2012, no domicílio do dramaturgo.

⁷² SAID, Edward. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p.46

⁷³ SAID, Edward. *Reflections on exile and other essays* Cambridge: Harvard University Press, 2000.

infeliz, estigmatizado de se sentir um forasteiro. Segundo o autor este termo possui uma carga de solidão e espiritualidade. O termo *refugiado* corresponde a grandes quantidades de pessoas inocentes e sem rumo que requerem de auxílio internacional urgentemente. *Expatriado*, compreende pessoas que residem por própria vontade num outro país, geralmente por motivos pessoais ou sociais. O *emigrado*, por sua vez, é uma pessoa que emigra a outro país, com uma possibilidade de eleger. Se levamos em consideração que o autor aponta que no exílio “ou se nasce nele ou acontece a alguém”⁷⁴ pode-se considerar que, neste aspecto, a emigração seria o contrário ao exílio.

A noção proposta por Said apresenta o exilado a partir de uma experiência marcada pelo afastamento do que considera como sua terra, sem alternativa possível a não ser tal distância, e que considera o desenvolvimento de um sentimento produto de tal situação. Pressupõe também que o sujeito se veja a si próprio como um alheio, um forasteiro nas palavras de Said, e a partir dessa condição se relacione com seu novo entorno.

Seguidamente, analisar-se-á a maneira com que Arrau se relaciona com os sentimentos produzidos pelo exílio, a partir de uma situação limite nos âmbitos político e social que aconteceu quase simultaneamente na maioria de países na região durante a década de 1970. Propor-se-á, também, uma leitura da peça que busca examinar os diversos posicionamentos mostrados pelo dramaturgo sobre essa situação.

Para Edward Said, como citado anteriormente, o exílio pode ser considerado um sentimento de infelicidade e estranheza pelo fato de ter sido separado dolorosamente da terra que se sente como sua ou própria. Em *Los móviles* isto se percebe nitidamente. Porém, cinco das seis personagens da peça demonstram serem capazes da elaboração consciente de outros sentimentos. Estes servem a algumas pessoas para aliviar a pena da expatriação. Para outras, também lhes permitem construir uma relação afetiva com a terra em que se encontram e, conseqüentemente, uma nova relação consigo mesmas.

A seguir, analisar-se-á a peça buscando identificar representações de diversas formas de se lidar com a situação de exílio, a partir da elaboração de sentimentos relacionados a quatro possibilidades: a rejeição do lugar de acolhida, o desejo de voltar, a imobilidade, e o “sentir-se em casa”. Para pensar nesta última revela-se pertinente a noção de fronteira desenvolvida pelo sociólogo português

74

SAID, Edward. Reflexiones sobre el exílio. Debate:Madrid, 2005. (Trad. nossa)

Boaventura de Sousa Santos⁷⁵. Pretende-se mostrar que, em *Los móviles*, enquanto os exilados vivem presos ao conhecido, os fronteiriços, havendo produzido outros afetos além da dor da perda, podem se permitir levantar um lar em outras terras.

I.2.1 O exílio em casa?

Com os limites nacionais, geopolíticos, pessoais e íntimos relativizados, esses co-habitantes ocasionais vão construir outras maneiras de delimitação, o que provocará a rejeição, tanto do lugar de acolhida, quanto dos vizinhos eventuais.

O convívio destes revolucionários no pequeno espaço sem intimidade, a carência afetiva e a necessidade de contato (ênfático na peça pelo isolamento padecido nessa cidade) acaba sendo terreno fértil para a erotização das relações, e isso acirra o estado de tensão e desconfiança em que eles vivem e que será revelado na ação da peça. Pedro deseja Sônia, que deseja Ivan, mas é casada com Antônio. Existe também o carinho misturado de ternura que Irene tem por Ivan. Somam-se as mútuas desconfianças que as personagens sentem em relação aos seus companheiros de moradia, o que provoca uma mistura de sentimentos e emoções que bem poderia metaforizar a problematizada e tensionada convivência dos vizinhos da região⁷⁶.

Em *Los móviles*, até as relações entre personagens da mesma nacionalidade são tensas, como é o caso dos três conterrâneos de Arrau - os chilenos Ivan, Sônia e Antônio. Embora se encontrem na mesma situação, a violência impregnada pela forçada proximidade faz com que inclusive o conterrâneo⁷⁷ possa ser visto como um alheio ou estranho. As situações da peça fazem aparecer diferenças, e a partir destas é possível realizar outras leituras do próprio país, das narrativas sobre

⁷⁵ SANTOS, Boaventura de Souza. *A fronteira, o Barroco, o Sul, Constelações Tópicas*. In: *Crítica da Razão Indolente: Contra o desperdício da experiência* São Paulo: Cortez, 2002. p.352.

⁷⁶ No contexto da Guerra Fria, o cenário geopolítico na América do Sul era especialmente complicado na época em que se desenvolveu a ação da peça: o Chile conseguiu evitar um conflito armado contra o Peru por um caso de espionagem em 1978, e que teve o momento de maior tensão por ocasião da expulsão do embaixador chileno de Lima, mas poucos meses depois, esteve à beira de entrar numa guerra contra a Argentina por uma disputa territorial envolvendo ilhas no Canal de Beagle. Esta manobra foi executada a partir de Buenos Aires para dar apoio popular à ditadura militar na passagem da presidência do Gen. Rafael Videla ao Gen. Leopoldo Fortunato Galtieri. O conflito foi evitado quando a Argentina, que tinha rejeitado a mediação da rainha da Inglaterra, acabou aceitando a intervenção do Papa João Paulo II para a delimitação definitiva dos territórios em disputa. Pouco mais de dois anos depois, o Chile deu apoio logístico e de inteligência à Inglaterra durante a guerra contra Argentina pelas ilhas Malvinas, entre abril e junho de 1982. Por outro lado, no ano em que a peça foi concluída, mais uma guerra peruano-equatoriana se produziu entre os meses de janeiro e março. Terminou com a derrota do país equatorial, antigo aliado estratégico do Chile e da Venezuela, cumprindo sua função, que em termos geopolíticos é chamada de “país tapón” (expressão que em linguajar geopolítico diz respeito ao país cuja existência impede qualquer reivindicação territorial dos países que este separa. Seria o caso do Uruguai, que separa Argentina do Brasil, ou do Equador, que separa a Colômbia do Peru).

⁷⁷ O termo “conterrâneos”, neste caso, vai se referir àqueles que nasceram e se sentem pertencentes ao mesmo país, como aqueles que vão se descobrir como tais mediante o processo de aquisição de um outro conhecimento (anagnórise) da peça.

ele aprendidas e sobre si mesmos.

Assim, pode-se entender a instabilidade das relações entre as personagens: o grupo dos chilenos Antônio, Ivan e Sônia contra os vindos do Rio da Plata, Irene, Jorge e Pedro; de outro podem estar os maduros Irene, Jorge e Ivan enfrentando os jovens Sônia, Antônio e Pedro. Também, poderia-se opor homens contra mulheres. E há ainda uma outra oposição a partir da qual o dramaturgo faz as suas personagens se autoafirmarem: os seis moradores se distinguem como “gente do sul” em contraste com os nativos do país que os acolhe. Referências a serem brancos e trabalhadores. Também, a terem maior preparo intelectual e a ostentarem modos mais europeizados, se repetem nos diálogos do texto.

Porém, esses agrupamentos são frágeis e efêmeros na peça e os movimentos de diferenciação a partir do estabelecimento de outros limites podem se relacionar com a necessidade de construir outros referenciais na situação de exílio e que venham a substituir aqueles que ficaram na terra ausente.

Na sua pesquisa sobre os exilados do chamado Cone sul no México na década de setenta, Mónica Mora Palma da *Universidad Autónoma de México* afirma que o exílio chegou a uma situação difícil de suportar. A sociedade que os acolhia era vista com desprezo. No seu estudo, há um depoimento particularmente significativo, o de Blas Braidot, ator uruguaio do grupo “*El Galpón*”: “(...) Havia pessoas que não conseguiam sentir empatia e México era uma porcaria, queriam voltar, (...) falo aos companheiros. Povo nenhum é uma porcaria, ou entendemos ou entendemos”⁷⁸.

Braidot formou um grupo de teatro e desenvolveu uma significativa atividade teatral no país que o acolheu. Essa sua crítica à atitude dos exilados é próxima da que faz Arrau no texto:

IVAN- Por desgraça, muitas pessoas do Sul mostram uma atitude muito negativa com o país que os acolhe. Como se só estivessem interessados em usá-lo. Não se integram, não aportam como deviam. Sabendo que são “aves de passo” fazem muito pouco ou nada pelo lugar onde estão.

PEDRO.- E por acaso é culpa nossa ser “ser ave de passo”?

IVAN- Eu critico é que nem entendemos nem tentamos entender ao povo local. Pior ainda, olhamos para ele de cima, como se fosse inferior.

ANTÔNIO- E não é?

PEDRO.- Não enche.

⁷⁸

“(…) Había gente que no lograba una empatía y México era una porquería, quería volverse, (...) le digo a los compañeros – “Ningún pueblo es una porquería, o lo entendemos o lo entendemos”-” Entrevista a Blas Braidot, exilado uruguaio, ator e fundador do grupo teatral *El Galpón*, realizada por Mónica Palma em 10 de outubro de 1996 em cidade do México. p50. Citado em: Mónica Palma Mora, « Destierro y Encuentro. Aproximaciones al exilio latinoamericano en México 1954-1980 », *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM* 7, 2003. Disponível em: <http://alhim.revues.org/index363.html>. (4 février 2005) Visitado em 27 de dezembro de 2012.

IVAN- A isso me referia como sobrevalorização. Criamos nossos próprios *guetos*, mas não pela força como os judeus na época do nazismo. E moramos numa bolha, nem no Sul nem no país que nos acolhe. Considerando sempre que o nosso é melhor.
 JORGE.- E não é verdade?⁷⁹

Sergio Arrau percebeu atitude similar durante seu convívio com exilados chilenos na Venezuela⁸⁰. A partir do trecho citado, pode-se perceber uma oscilação entre o esvaecimento de limites e a construção de outros: os argentinos e uruguaios acabam sendo reagrupados e virando “os do *Rio de la Plata*” por Ivan, chileno: os metidos e antipáticos que se diferenciam dos chilenos simpáticos e engraçados. Evidencia-se que tanto uns quanto outros são qualificados a partir de um suposto senso comum. Porém, isso é imediatamente negado por uma conclusão extraída a partir da própria experiência da personagem nesse albergue, e assim se fortalece um outro reagrupamento. A vivência do exílio produz nas personagens sentimentos que, para serem aliviados, precisam da contraposição de uma construção que lhes oponha resistência: os do sul exilados numa sociedade que decidem considerar inferior.

Essa rejeição do país de acolhida pode provocar um forte desejo de retornar ao lugar de origem. A expectativa de que isso venha a acontecer, mesmo não sendo fácil nem provável, acaba por justificar tal situação e os sofrimentos que esta produz.

I.2.2 Volver ao lar

Como foi anotado anteriormente, todos os moradores saíram de países governados por ditaduras que perseguiram qualquer filiação ou simpatia a modos de pensar diferentes dos que se encontravam no poder. Também compartilham o impedimento de retornar, seja por que não podem trabalhar, seja por estarem sob risco de vida, seja por proibição expressa. Esta situação implica uma forte carga social, moral e psicológica, pois misturam-se a humilhação da expulsão, a separação dos entes queridos, a impossibilidade de ser socialmente produtivo e um sentimento de derrota por serem tratados como pertencentes ao bando derrotado. Na época em que se passa a peça, as ditaduras militares dos países do Cone sul expulsaram pessoas de diversas condições sociais e culturais.

⁷⁹ “IVÁN.- Desgraciadamente mucha gente del Sur muestra una actitud muy negativa con el país que los acoge. Como si sólo les interese usarlo. No se integran, no aportan como debieran. Al saberse aves de paso hacen muy poco o nada por el lugar donde están./PEDRO.- ¿Acaso ser ave de paso es culpa nuestra?/IVÁN.- Lo que critico es que no entendemos ni tratamos de entender al lugareño. Peor aun, lo miramos en menos, como si fuera inferior./ANTONIO.- ¿Y no lo es?/PEDRO.- No jodas./IVÁN.- A esto me refería con lo de la supervaloración. Creamos nuestros propios ghettos, pero no a la fuerza como los judíos en la época nazi. Y vivimos en una burbuja, ni en el Sur ni el país que nos acoge. Considerando siempre que lo nuestro es mejor./JORGE.- ¿Y no es así?/SONIA.- Hasta los milicos son mejores, ¿no te has dado cuenta?” ARRAU, op.cit.

⁸⁰ ARRAU, Sergio. Entrevista concedida a Manuel Guerrero. Lima, fevereiro de 2013.

O tema do inquérito será abordado posteriormente, porém é pertinente citar um trecho do interrogatório do Antônio a Pedro: “ANTÔNIO- Averiguar o que? / PEDRO.- A possibilidade de voltar. / IVAN- Voltar..!”. No trecho destaca-se que, diferentemente de Ivan, a ação de voltar dinamiza outras personagens. Pedro confessa os esforços que vêm fazendo para retornar ao seu país, e o próprio Antônio contará depois que seus camaradas o chamaram de volta ao Chile. O anseio de retornar ao próprio lugar de onde se foi expulso acaba outorgando sentido ao sofrimento, pois este passa a ser considerado tão transitório como a condição de exilado. Como se verá no tópico seguinte, para Ivan a palavra voltar (*volver*) só expressa impulsivamente um anseio, sem que este se transforme em movimento.

Tanto a ditadura uruguaia quanto a chilena instalaram-se em 1973, somente dois anos antes da ação da peça. Por isso, o retorno dessas personagens deve se produzir o mais rapidamente possível, pois o tempo terminaria por transformar tudo o que permaneceu no lugar de origem, e por criar uma separação entre as lembranças do exilado e a realidade que encontrariam ao retornar. Também, porque é difícil não se acostumar e criar vínculos no lugar de acolhida, o que resultaria na fragilização da urgência por voltar.

A imagem idealizada do lugar de origem que se mantém na memória tende a se fixar, enquanto que o lugar e as pessoas que ficaram continuam a se transformar. Se no diálogo citado a tensão entre Antônio e Pedro é tão forte, seria menos por conhecer o que leva ao uruguaio a visitar tão frequentemente a sua embaixada, e mais por uma disputa sobre qual dos dois conseguirá voltar mais cedo. Quando o lugar lembrado não pode ser reconhecido naquele que se encontra no retorno, verifica-se uma perda inevitável que, inclusive, pode ser sentida como uma forma de morte. O retorno rapidamente se converte em um assunto de extrema importância para evitar que a diferença entre o lugar lembrado e o lugar encontrado seja muito grande. Devido a isso, a possibilidade de que um possa voltar, e o outro não, estabelece rivalidades e complica, ainda mais, as relações já bastante contaminadas. O ambiente se torna muito propício para a agressividade.

I.2.3 A melancolia e a prisão

Em *Los móviles* mostra-se outra possível reação quando não se encontra uma maneira de retornar: a introspecção que leva à imobilidade. É o caso de Ivan: a partir do verbo *volver* (que pode ser traduzido ao português como voltar) ele mostra uma das particulares formas em que o autor coloca a experiência do exílio. Isso pode ser observado já no seu solilóquio que, além da função dramática de dar informações ao público, traz um propósito no ato mesmo da enunciação: se,

como lembra o crítico francês Jean-Jaques Ryngaert, toda fala no teatro busca seu destinatário⁸¹, essa procura pressupõe precisamente a existência daquele a quem se fala. No caso de Ivan, esse monólogo pode ser interpretado como a inútil tentativa de dar presença a alguém:

SÔNIA.- (...) *(Pega um roupão que está pendurado na parede entra no banheiro. Ouve-se a água do chuveiro)*.

IVAN- Incrível! *(Vai até a janela)*. Tão reles assim é a nossa história? Tão barata e repetida? *(Contempla o céu cada vez mais escuro)*. Vai chover. *(Suspira)*. Sinto tanto a sua falta, Verônica, que ando como sonâmbulo. Percebo, mais uma vez, que meu erro foi tremendo. Devia ter ficado e encarado a situação. As duas situações, pois você e o Chile, para mim... *(Passeia-se)*. Estou como os loucos falando sozinho *(Toca no móvel grande que gira)*. E te sinto. *(Fecha os olhos)*. E te vejo. Não posso te tirar daqui! *(Bate na testa e depois se olha num espelho)*. Que cara tão ridículo! Se comportando como adolescente. Como o pior dos decadentes... que só quer é... É, caralho, isso: voltar! Quero voltar..! *(Vá novamente até a janela)*. Voltar a passear contigo pelo *Parque Forestal*. Voltar a subir o morro *San Cristóbal*, até chegar no *Jardín del Edén*, se lembra? Nosso *Jardín del Edén*. Voltar a caminhar sob a chuva... E depois entrar no botequinho para comer *sopaipillas* ou *picarones*⁸²... *(Vá até o móvel grande e o faz girar)*. É que isso é frívolo demais após o desastre? Só devemos pensar em lutar e em morrer? *(Do banheiro sai Sônia, de roupão. Escuta perplexa a Ivan que não percebe a sua presença)*. E é, acaso, que aquilo que foi nosso, Verônica, não serve já para mais? É coisa velha, passada, que não vale mais a pena? Por que não me escreve? Quantas cartas já te enviei...e nem uma palavra tua!⁸³

Ivan estaria falando para Verônica (em lugar de pensar nela) e mediante esse ato, ele a está trazendo para si. A cena assim apresentada por Arrau deixa em evidência que este exilado não consegue viver no tempo presente o lugar em que se encontra. Verônica vem a ser, também, a terra longínqua a que se sonha retornar. Ivan evoca Verônica, pois não se sente capaz de retornar à cidade que precisou deixar. Para ele, aquela mulher e o Chile, mais precisamente a cidade de Santiago, estão tão

⁸¹ RYNGAERT, Jean-Jaques. *Introdução à análise do teatro*. Martins Fontes, São Paulo:1996. O teatrólogo francês aponta que a fala no teatro tem como destinatário final ao público. Mas, na cena da peça *Los móviles*, de Arrau, o solilóquio está endereçado a outra personagem, a si próprio ou, como no caso de Iván, a um interlocutor ausente.

⁸² Ambas são comidas fritas tradicionais e muito simples feitas com farinha de milho e polpa de abóbora. A primeira é mais consistente e tem forma de tortilha; a segunda tem forma de anel, é mais leve por conter mais fermento e se serve com mel de rapadura.

⁸³ “SONIA.- (...) *(Coge una bata que está colgada en la pared y entra al baño. Se oye correr el agua de la ducha)*. IVÁN.- ¡Increíble! *(Va hacia la ventana)*. ¿Tan vulgar resulta nuestra historia? ¿Tan barata y repetida? *(Contempla el cielo cada vez más oscuro)*. Va a llover. *(Suspira)*. Te echo tanto de menos, Verónica, que ando como sonámbulo. Me doy cuenta una vez más de que cometí un tremendo error. Debí haberme quedado y enfrentar la situación. Las dos situaciones, puesto que tú y Chile, para mí... *(Se pasea)*. Estoy como los locos hablando solo. *(Toca el móvil grande que gira)*. Y te siento. *(Cierra los ojos)*. Y te veo. ¡No te puedo sacar de aquí! *(Se golpea la frente y luego se mira en un espejo)*. ¡Qué tipo más ridículo! Portándose como quinceañero. Como el peor decadente... que lo único que quiere es... ¡Sí, carajo, eso: volver! ¡Quiero volver..! *(Se dirige nuevamente a la ventana)*. Volver a pasear contigo por el *Parque Forestal*. Volver a subir el cerro *San Cristóbal*, hasta llegar al *Jardín del Edén*, ¿te acuerdas? Nuestro *Jardín del Edén*. Volver a caminar bajo la lluvia... Y después entrar al bolichito a comer *sopaipillas* o *picarones*... *(Va al móvil grande y lo hace girar)*. ¿Es esto demasiado frívolo después del desastre? ¿Sólo debemos pensar en luchar y en morir? *(Del baño sale Sonia, en bata. Escucha perpleja a Iván quien no se da cuenta de su presencia)*. ¿Y es que entonces lo nuestro, Verónica, ya no sirve para nada? ¿Es algo añejo, del pasado, que no vale la pena? ¿Por qué no me escribes? ¡Cuántas cartas te he enviado...y ni una palabra tuya!” ARRAU, op. cit.

associadas que uma só faz sentido em relação à outra. Por isso ele tampouco espera que ela chegasse à sua procura.

Porém, mesmo que a evocação produza uma forma de presença, esta é tão efêmera quanto a cena teatral propriamente dita, e quando esta termina tanto a personagem quanto o cenário se esvaecem. E se consideramos também o fato de que tanto as pessoas quanto a terra deixada por causa do exílio não deixam de se transformar e se diferenciar da imagem fixada na lembrança, a única alternativa que restaria a Ivan seria a de voltar. Voltar ao Chile e à Verônica é não só combater os sentimentos que o seu exílio provoca, mas impedir essa espécie de perda que acontece quando os entes e objetos amados têm como única existência possível a recordação.

Endereçado à Verônica, um amor que Ivan parece ter deixado no Chile por circunstâncias que o golpe militar⁸⁴ terminou de complicar, esse breve monólogo também trata do retorno. Além de ser repetido cinco vezes durante um curto trecho, o verbo *volver* marca também o ritmo da fala mencionada. Porém, esse desejo só é proclamado, pois é uma alternativa que para Ivan não existe.

A reiteração da palavra *volver* torna-se um recurso para enfatizar que, para Ivan, o exílio não só é doloroso mas, principalmente, imobilizante. Ele não busca uma solução mediante a ação, seja para esquecer (aceitar a perda e continuar a viver), seja para retornar. Ele é precisamente quem emprega o termo “exilados” para se referir a eles próprios: IVAN- (...) *O mesmo da maioria dos exilados, seja pela força ou voluntariamente: tentar sobreviver.*⁸⁵ Para ele, todos os desterrados só se contentariam com a própria sobrevivência, independentemente das razões que os tenham levado a sair dos respectivos países. A fala citada pertence a um diálogo com Sônia nas primeiras cenas da peça, o que evidencia que ele não experimenta nenhuma mudança significativa ao longo da ação dramática. Não manifesta possuir nem projetos, nem expectativas, nem planos para o futuro. Desta maneira, a nostalgia pela terra distante a qual se é impedido de voltar provoca inércia e paralisia nesta personagem.

Ivan só manifesta interesse em preservar a lembrança da mulher amada que deixou no Chile:

SÔNIA.- (*Com certa ternura, olhando fixamente a Ivan*). Mestre, de lembranças não se vive.

IVAN- Pois, eu te diria que sim. A lembrança vive e faz viver. Ainda que

⁸⁴ 11 de setembro de 1973.

⁸⁵ “IVÁN.- *¿Mi gran problema? El mismo de la mayoría de los exiliados, ya sea a la fuerza o voluntariamente: tratar de sobrevivir.*” ARRAU, op. cit.

o corpo envelheça, a lembrança permanece sempre jovem. (*Antônio ri*).⁸⁶

Manter-se na imobilidade diz respeito ao desejo de impedir transformação e movimento. A sua afirmação é respondida violentamente por Antônio que, inclusive, relaciona a seu interlocutor com a morte por causa da sua inutilidade.

ANTÔNIO- Torne-se roteirista de telenovelas, melhor. A causa necessita gente com os pés bem assentados na terra. Não sonhadores apáticos que anseiam o maravilhoso. Pro diabo com eles! Melhor que se deem um tiro. Ou se enforcem no chuveiro, que sai mais barato.

IVAN- (*Estourando*). Sim, está cheio da maldita razão! Não luto, é verdade... Aliás, nem sei se tenho qualquer objetivo mais. (*Bebe do que Pedro lhe oferece*).

(...)

IVAN- (*A Irene, apontando aos móveis*). Tentou me ensinar a fazer. Foi inútil. Quiçá porque sou como eles: móbil, instável... Mas, sem cor... Não como esses, tão belos...

IRENE.- Tem cores que não aparecem, porque estão no interior.

IVAN- Como eles, me mexo sem sentido, com as circunstâncias, esperando... (*Vai até o banheiro e tranca a porta*)⁸⁷

A relação entre *móvil* que dá título à peça e o imóvel Ivan não seria dicotômica, mas paradoxal: após recusar tanto a ação de voltar quanto a afirmação no novo lugar - e condenado à inércia por não conseguir determinar um objetivo que o dinamize - Ivan termina por construir um outro âmbito no qual residir e que se assemelha à prisão. Esta, não teria sido criada pelas forças que o desterraram do Chile, e sim por sua decisão de não se movimentar. A imagem que dá título à peça pressupõe movimento ao capricho do vento e, ao mesmo tempo, vínculo seguro em um lugar. Ivan não opta, não escolhe, não deseja nem um, nem outro, e decide se encerrar.

I.2.4 Um refúgio ou um lar...

Como outra possibilidade estaria a de “se sentir em casa”, o que significa uma atitude de abertura para encontrar novos sentidos a partir da experiência presente, dissociando as expectativas de

⁸⁶ “SONIA.- (*Con cierta ternura, mirando fijamente a Iván*). Maestro, de recuerdos no se vive./IVÁN.- Pues yo te diría que sí. El recuerdo vive y hace vivir. Aunque el cuerpo envejezca, el recuerdo permanece siempre joven. (*Antonio ríe*)”. ARRAU, op. cit.

⁸⁷ “ANTONIO.- Métase a libretista de telenovelas, mejor. La causa necesita gente con los pies bien puestos sobre la tierra. No soñadores apáticos que anhelan lo maravilloso. ¡Al diablo con ellos! Mejor se pegan un tiro. O se cuelgan de la ducha, que es más barato./IVÁN.- (*Estallando*). ¡Sí, tienes toda la maldita razón! No lucho, es cierto... Por último, no sé si tengo algún objetivo ya. (*Toma un trago que le ofrece Pedro*)./(...)/IVÁN.- (*A Irene, señalando los móviles*). Intentaste enseñarme a hacerlos. Fue inútil. Tal vez porque soy como ellos: móvil, inestable... Pero sin color... No como éstos, tan bellos.../IRENE.- Hay colores que no se ven, porque están en el interior./IVÁN.- Al igual que ellos, me muevo sin sentido, según las circunstancias, esperando... (*Se dirige al baño y cierra la puerta*)”. ARRAU, Ibidem.

felicidade ao (saudosista) retorno à terra ausente. Tal atitude na condição de exílio se começaria com a aceitação do fato de não se estar no próprio país e de não poder a ele voltar. Isso possibilitaria à personagem uma outra construção de si, a partir da relação com as novas circunstâncias.

A primeira a decidir por isto é Sônia que, quando seu marido lhe anuncia que retornará com ela ao Chile, responde:

SÔNIA.- Correremos? Com quem você vai, hein?

ANTÔNIO.- Como com quem!

SÔNIA.- Comigo? (*Ri*). Enlouqueceu? Nem amarrada volto ao Chile... por enquanto! O que está se achando? Que sou una mala que se carrega assim?

JORGE.- Sim, deixe-a aqui. Se arrisque sozinho.

ANTÔNIO.- Melhor calar a boca, tá? Ela tem muito mais coragem do que você acha.

JORGE.- Não duvido, mas...

ANTÔNIO.- (*A Sônia*). Me perdoe, *ñata*, por todas as desgraças que te fiz passar comigo. Juro que as coisas vão mudar.

SÔNIA.- Claro que vão mudar. E tanto! (*A todos*). Olha, hein? que sigo estando mais lúcida que nunca. Sabe, meu querido, qual é a verdade da coisa? Cansei de brincar de bandido. Eu estou bem aqui. Sem problema nenhum. Se quiser posso ter visto pro resto da vida e viver como deusa. Sem colchões no chão. Nem batatas. Nem móveis. Nem rodeada de tristes... (*A Pedro*). Como é que chamou a esses caras da Índia? Querem que lhes conte a *vera*?

ANTÔNIO.- Que, anda de puta por aí?

SÔNIA.- Nada disso, filhinho. Totalmente formal, como menina de papai que sou. Tenho o turco bem agarrado à minha saia.

ANTÔNIO.- Qual turco?

SÔNIA.- Cansei bem cansada da inútil vida...revolucionária. Eca! (*Faz como que vomita*).

(...)

(*Vai até o banheiro e bate na porta*). Ivan, foi demais com você. Desculpe. É um cara ótimo. Acredite: sigo invejando à Verônica (*Vai até a porta de saída*). Sorte, Pedro, seja na Costa Rica ou em Madagascar.

ANTÔNIO.- Escute, estúpida!

SÔNIA.- (*A Irene e Jorge*). Igual a vocês, aqui ou na quebrada do aí.

ANTÔNIO.- Estou falando com você!

SÔNIA.- Ah, era você! *Ciao*, Antônio, passe bem. Grata por nada. E mande fruta, se puder. (*Sai. Há um silêncio. Todos se olham surpresos*).⁸⁸

88

“SONIA.- ¿Correremos? ¿Con quién te vas, oye?/ANTONIO.- ¿Con quién va a ser!/SONIA.- ¿Conmigo? (*Ríe*). ¿Se te corrieron las fonolas? ¿Ni amarrada vuelvo a Chile... por ahora! ¿Qué te has creído? ¿Qué soy una maleta que se lleva así no más?/JORGE.- Sí, dejala. Jugátela solo./ANTONIO.-. Mejor te callas, ¿quieres? Ella tiene mucho más valor del que supones./JORGE.- No lo dudo, pero.../ANTONIO.- (*A Sonia*). Perdóname, *ñata*, por las mataperradas que te hago pasar. Te juro que las cosas van a cambiar./SONIA.- Claro que van a cambiar. ¿Y en qué forma! (*A todos*). Ojo, ¿eh?, que sigo estando más lúcida que nunca. ¿Sabes, querido, cuál es la verdad de la milanesa? Me cansé de jugar a los bandidos. Yo estoy bien acá. Sin problemas de ninguna especie. Si me da la gana puedo tener visa para toda la vida y vivir como los propios dioses. Sin colchones en el suelo. Ni papas. Ni móviles. Ni rodeada de tristes... (*A Pedro*). ¿Cómo llamaste a esos tipos de la India? ¿Quieren que les cuente la firme?/ANTONIO.- ¿Qué andas puteando por ahí?/SONIA.- Nada de eso, mi hijito. Totalmente formal, como niña bien que soy. Tengo al turco bien agarrado de un coco./ANTONIO.- ¿A qué turco?/SONIA.- Me cabré bien cabreada de la inútil vida...revolucionaria. ¡Puaj! (*Hace como que vomita*).(...) (*Va hacia el baño y golpea la puerta*). Iván, se me pasó el tejo contigo. Disculpa. Eres un buen tipo. Créeme que sigo envidiando a la Verónica. (*Se dirige a la puerta de salida*). Suerte, Pedro, ya sea en Costa Rica o en Madagascar./ANTONIO.- ¡Oye, estúpida!/SONIA.- (*A Irene y Jorge*). Lo mismo digo a Uds., aquí o en la quebrada del ají./ANTONIO.- ¡Te estoy hablando!/SONIA.- ¡Ah, eras tú! Chao, Antonio, que te vaya bien. Gracias por nada. Y manda fruta, si puedes. (*Sale. Hay un silencio. Todos se miran*).

A jovem abandona o marido, pois não considera que o lugar de origem seja seguro para voltar. Parecera que o maior vínculo com o Chile era Antônio e depois de ter a certeza de que não o quer mais como companheiro, é capaz de ficar no país de acolhida e iniciar um outro processo. Ela também parece ter descoberto as possibilidades de se criar a si nessa terra estranha e aproveitar as oportunidades que esta lhe oferece.

Porém, o comentário suspicaz sobre a facilidade com que poderia obter um visto de trabalho faz pensar que não deixa de se sentir uma estrangeira, nem desistiu de retornar, mas sem a urgência para fazê-lo. É evidente que não lhe assusta um possível contraste entre as lembranças do seu país e o Chile que encontrará ao voltar. A força da personagem está na sua capacidade para enfrentar o desconhecido, mesmo que isso se dê no seu lugar de origem. É também o que deseja aos moradores que preza. E o expressa na sua despedida: que sejam felizes no lugar em que estiverem. Se disso exclui Ivan, é porque já percebera que ele não vai realizar ação nenhuma.

Já no caso de Irene a possibilidade de ficar no lugar de acolhida é bastante diferente: “*IRENE.-* (Olhando em direção da janela). *Está chovendo de novo.* (A Jorge). *Te adiantaram algo?* (Ele nega). *Tomara que amanhã possa vender um móvel. Ivan, bota música.* (Ele se levanta e liga o reproduzidor de fitas cassete). *Clássico, não, por favor. Prefiro um bom tango.* (Ivan coloca o tango “Volver”)”.

Esse trecho estabelece uma clara oposição dramática no desfecho da peça. Enquanto Ivan não pode nem mencionar mais a palavra *volver* (só pode colocar uma fita cassete que parece falar por ele, o tango⁸⁹), Irene, mesmo recebendo a notícia de que não pagaram ao seu marido, compartilha sua confiança no dia seguinte.

A referida cena acontece depois que Ivan sai do banheiro liberando aos seus vizinhos do medo que sentiam perante a possibilidade dele ter se suicidado.

IRENE.- Não se terá..? (Corre até a porta do banheiro e bate). Ivan!

JORGE.- Deixa o cara cagar tranquilo, gorda.

IRENE.- (Batendo a porta). Ivan! Contesta! (Bate de novo. Espera).

Jorge, algo deu no Ivan!

PEDRO.- Estava muito deprimido.

IRENE.- Não quero nem pensar. Ajudem a abrir a porta. Temos que arrombá-la.

JORGE.- Epa! Nada de estrago. O que íamos dizer ao dono?

IRENE.- Na cozinha tem uma chave de fenda. (Pedro corre até a cozinha). Depressa!

sorprendidos)”. Ibidem.

⁸⁹ “Volver”, tango composto em 1935 por Alfredo Le Pera e Carlos Gardel.

JORGE.- Era só o que nos faltava! (*Volta Pedro*).
 IRENE.- Tira os parafusos da fechadura. Rápido!
 JORGE.- (*Com o ouvido na porta*). Esperá! (*Ouve-se a água da privada e depois aparece Ivan, com inequívocos sinais de ter chorado*).
 IRENE.- Ivan, por Deus...! No ouviu que chamávamos?
 JORGE.- Por que não respondeu?
 PEDRO.- Quase derrubamos a porta.
 IVAN.- Desculpem-me.
 JORGE.- (*Chateado*). ¡Desculpem-me! É só isso que tem para dizer?
 IVAN.- Acharam que tinha me suicidado? Não, amigos. Outra vez, não.
 JORGE.- Como “outra vez”?
 PEDRO.- Já tentou antes?
 IVAN.- Como se houvesse me suicidado quando deixei a... (*Vacila*).
 JORGE.- Sua terra? Poxa, homem, já voltará!
 IVAN.- Talvez.⁹⁰

Ivan não consegue se libertar do que carrega. Jorge pensa que ele deve estar evacuando e isso pode, da forma mais escatológica, anunciar a esperança oculta de que o amigo se livre do que já deveria ter sido expulso. Que elimine de si os detritos de algo que alimentou a sua vida, mas que já deixou de ter sentido. Porém, o professor chileno só derrama lágrimas que não o ajudam a libertar-se do peso da melancolia. Ivan, prisioneiro dela, não se movimenta. O tango que colocou pouco antes fala por ele, porém, mais do só um fundo para a fala de Irene, é o contraponto à descoberta dela e enfatiza sua função protagônica na peça.

IRENE.- Apesar deles, de aduanas, vistos e a divisão absurda de fronteiras. De que te obrigam a ficar só por tempo limitado. Mas, mesmo havendo tanto em contra, não se pode impedir que apareça um sentimento de identidade...que te faz sentir que está em casa, sem importar que não seja a sua pátria verdadeira. (...) ⁹¹

É o espaço de liberdade conquistado por quem elegeu ficar no lugar de acolhida para construir uma outra pátria. E isso, mediante o estabelecimento de relações com o espaço em que se está, no tempo presente, e pela ação libertária de problematizar as próprias certezas. Eis a diferença em relação à atitude de Sônia, que se sente estimulada a ficar para aproveitar uma ocasião favorável e não por sentir o lugar como próprio.

⁹⁰ “IRENE.- ¿No se habrá..? (*Corre a la puerta del baño y la golpea*). ¡Iván! / JORGE.- Dejalo cagar tranquilo, gorda. / IRENE.- (*Golpeando la puerta*). ¡Iván! ¡Contestá! (*Vuelve a golpear. Espera*). ¡Jorge, a Iván le ha pasado algo! / PEDRO.- Estaba muy deprimido. / IRENE.- No quiero ni pensarlo. Ayúdenme a abrir la puerta. Hay que echarla abajo. / JORGE.- ¡Epa! Nada de estropicios. ¿Qué le diríamos al dueño? / IRENE.- En la cocina hay un destornillador. (*Pedro corre a la cocina*). ¡Apurate! / JORGE.- ¡Sería lo único que nos faltaba! (*Vuelve Pedro*). / IRENE.- Saca los tornillos de la chapa. ¡Rápido! / JORGE.- (*Aplica un oído a la puerta*). ¡Esperá! (*Se oye correr el agua del water y luego aparece Iván, con inequívocas huellas de haber llorado*). / IRENE.- ¡Iván, por Dios...! ¿No oías que te llamábamos? / JORGE.- ¿Por qué no contestabas? / PEDRO.- Estuvimos a punto de botar la puerta. / IVÁN.- Disculpenme. / JORGE.- (*Enojado*). ¡Disculpenme! ¿Es todo lo que se te ocurre decir? / IVÁN.- ¿Creyeron que me había suicidado? No, amigos. Otra vez, no. / JORGE.- ¿Cómo que otra vez? / PEDRO.- ¿Ya lo habías intentado? / IVÁN.- Es como si me hubiera suicidado cuando dejé a... (*Vacila*). / JORGE.- ¿Tu tierra? ¡Vamos, hombre! Ya regresarás. / IVÁN.- Tal vez.” ARRAU, op.cit.

⁹¹ “IRENE.- Pese a ellos y aduanas, visas y la parcelación absurda de fronteras. A te obligan quedarte por un tiempo limitado. Pero teniendo tanto en contra, no pueden impedir que aparezca un sentimiento de identidad...que te hace sentirte en lo tuyo, aunque no sea tu patria verdadera. (...)” Ibidem.

Na peça, Jorge e, principalmente, Irene, afirmam-se a partir dessa ação. São eles que, tendo sofrido o exílio, continuam a viver livres da frustração pelo retorno logrado justamente por serem capazes de pensar e sentir a América Latina como um lugar diverso, mas não alheio.

Não haveria, pois, nenhum elemento preexistente na afirmação de uma *latinoamericanidad*⁹². Porém, como se verá ao longo do texto, a descoberta é mais do que uma revelação, a constatação de que pode ser construída uma narrativa do presente de maneira afirmativa e consciente, criando vínculos entre os indivíduos, sociedades e países. Mas, como podemos observar pela diferença nas atitudes finais das personagens, essa é uma tarefa que pressupõe o exercício da vontade.

Neste ponto, é preciso notar uma distinção particularmente pertinente entre exílio e fronteira, formulada pelo sociólogo português Boaventura de Sousa Santos⁹². A diferença que se revela extremamente pertinente é que, ao contrário do exilado, que pode estabelecer a distância entre o “nós” e o “eles”, o fronteiriço permanece na ausência de uma demarcação nítida entre o ser e o não ser membro. Nas palavras de Santos: “Ao contrário do exílio, a fronteira, a ‘casa comum’, não é um lugar de onde se tenha sido expulso ou do qual se viva afastado. É antes a tarefa de um constante fazer e desfazer que constitui a vida na fronteira”⁹³. Na capacidade de sentir-se em casa naquilo que não é a própria casa, na falta de uma demarcação clara entre ser e não ser membro, estaria a possibilidade que encerra a situação de exílio em que vivem as personagens da peça: a pátria, a *Grande* ou aquela em que se nasceu, já ficaram para trás e isso dá a oportunidade de ser criar uma nova pertença.

Isso é precisamente o que não consegue enxergar Ivan, daí que seja o oposto dramático de Irene. Os representantes das forças antagônicas na peça são bons e íntimos amigos. A escolha é individual e, por isso, mesmo tentando, os amigos não podem tirar Ivan de sua inércia.

IVAN- (*Ausente, olhando para o móbile, repete as últimas palavras de Allende*). Muito mais cedo que tarde...

JORGE.- hein? Igual do que aqui, imagino.

IVAN- Se abrirão as grandes alamedas...

PEDRO.- Assim que conseguir vou visitar à minha família. Depois vou convidar a todos neste apartamento para passar uma temporada por lá. Como vamos rir lembrando as penúrias passadas! (*A Irene*). Vai gostar da

⁹² SANTOS, Boaventura de Souza A fronteira, o Barroco, o Sul, Constelações Tópicas Em: “A crítica da razão indolente: contra o desperdício da experiência”. São Paulo: Cortez, 2002. p. 532.

⁹³ Ibidem.

minha menina.

IRENE.- Não duvido.

JORGE.- Restará um pouquinho de algo? Estou com fome.

IRENE.- Demorou! Pode comer a empada que guardei pro Waldo. Afinal, se os olhos não vêem...

JORGE.- Ah, gorda só tem uma..! (*Agilmente vai até a cozinha*).

IRENE.- E empada também.

PEDRO.- Irene, eu poderia levar um de teus móveis como lembrança?

IRENE.- Mas é claro. Leve qual quiser. (*O som da chuva, cada vez mais forte, afoga o da música*).

PANO⁹⁴

Ivan está ausente na hora da *anagnórise*. Todos falam do futuro com confiança enquanto estão resolvendo o cotidiano: a fome gulosa de Jorge. A partir desta constatação, pode-se interpretar que se privilegia o presente sobre o ausente (o presente sobre o passado), não por desprezo nem por indiferença, mas porque ele não é mais *hic et nunc*, não é mais vívido. Já Ivan está recitando as palavras de Salvador Allende⁹⁵ nos momentos antes de morrer pelas armas do exército do seu país, em 11 de setembro de 1973, sob o comando do general que ele escolhera como tal autoridade: Augusto Pinochet Ugarte. Porém, também são as palavras proferidas por um homem que já morreu, que está ausente. Tão ausente como Verônica e como Santiago de Chile, pois Ivan não se decide a agir para retornar a eles.

Enquanto o ausente Ivan inicia sua citação olhando um dos móveis pendurados, Pedro confere outro sentido ao móvel quando pede um de lembrança: levar o móvel, o *móvil*, é fazer com que aquele objeto feito para estar fixo num ponto se movimente, desta vez não pela ação caprichosa do vento, mas por uma vontade. De modo diferente das lembranças de Ivan, o móvel lembrará a Pedro da necessidade de se mexer, de se mover e de fazer mover.

A chuva que termina por abafar o som do tango, assim, pode ser lida como um choro - muito diferente ao choro de Ivan no banheiro, porém, pois esse choro-chuva seria “liberta-dor”: terminaria por lavar e levar consigo a litania que é a repetição de “*volver*”.

⁹⁴

“IVÁN.- (*Ausente, mirando el móvil, repite las últimas palabras de Allende*). Mucho más temprano que tarde.../ JORGE.- ¿Eh? Igual que acá, supongo. / IVÁN.- Se abrirán las grandes alamedas.../ PEDRO.- Apenas pueda llevaré a mi familia. Después invitaré a todos los de este departamento a pasar allá una temporada. ¡Cómo nos vamos a reír recordando las pellejerías pasadas! (A Irene). Te va a gustar mi nena./ IRENE.- No lo dudo. / JORGE.- ¿Quedará un cachito de algo? Tengo hambre. / IRENE.- ¡Cuándo no! Comete la empanada que le guardé a Waldo. Total, ojos que no ven.../JORGE.- ¡Ah, gorda hay una sola..! (*Ágilmente va a la cocina*)./IRENE.- Y empanada también. /PEDRO.- Irene, ¿me podría llevar uno de tus móviles como recuerdo? IRENE.- Por supuesto. Llévate el que quieras. (*El sonido de la lluvia, cada vez más fuerte, sobrepasa el de la música*).” ARRAU, op. cit.

⁹⁵

O discurso de Allende foi transmitido ao vivo durante o cerco ao palácio de *La Moneda* pela única emissora de rádio que ainda não tinha sido censurada pelos militares golpistas: *Radio Magallanes*. O referido texto pertence a um homem admirado por muitos pelas reformas no Chile durante o seu mandato, e pela resistência a pressões políticas, sociais militares e econômicas.

Na metáfora da família, esses filhos igualmente órfãos são tão diferentes entre si quanto suas escolhas. Um dos trocadilhos de Sônia “Cone sul – *coño sur*”⁹⁶ - remete de forma crua ao lugar de onde saíram todos os moradores e, assim, ao exílio primeiro: o nascimento que traz a estranheza de um mundo que não se reconhece e que em nada parece com aquele lugar de segurança. A separação daquele lugar sentido como próprio dá início à descoberta de um outro. O *coño* na sua conotação genitalmente feminina, pode ser pensado como mais uma alusão à fêmea, mulher, mãe, terra, pertença: *Mátria*.

Ivan opta pela inércia e Antônio, pelo retorno ao conhecido. Os dois se negam a possibilidade de um aprendizado sobre si que seus companheiros estão a elaborar: a experiência do novo como um outro nascimento.

I.3 Entre o inquérito e a Pandora: O interrogatório em casa

No contexto de violência política, como aqueles que viveram as personagens de *Los móviles*, o interrogatório é um dos recursos empregados para a obtenção de informação. Na peça, este também serve à ação dramática. A seguir pretende-se verificar a maneira em que na peça se articulam ambas técnicas: as dramatúrgicas e a de interrogatório⁹⁷.

O detalhe de que a ação da peça se desenvolve sem elipses de tempo e de espaço se aproxima do que o crítico húngaro Peter Szondi⁹⁸ (Budapeste,1929-Berlim,1971) denominou drama absoluto. Este se caracteriza pela sua natureza dialógica: o diálogo teatral é o suporte do drama, pois é o único elemento que pode tornar objetivo o conflito intersubjetivo, a oposição dramática entre sujeitos. O drama absoluto recusa qualquer elemento narrativo e as possibilidades do diálogo constituem seu limite. Assim, no desenvolvimento do drama, cada enunciação deve provocar uma reação no seu destinatário (direto ou indireto) que, por sua vez, provocará uma nova reação mediante sua fala. Esse é o mecanismo a partir do qual a ação dramática chegará, de modo

⁹⁶ No esforço por se afirmar semelhante aos seus vizinhos, Sonia, depois de ter revelado sua abastada condição sócio-econômica, numa cena posterior coloca: “SONIA.- A nada. Quem não me conhece deve pensar que estou aqui por seguir o “mon homme”, cheia de olheiras e pálida, sem convite nesta festa. Porém, eu também tenho o meu cerebrinho, ao lado do meu coraçãozinho. Eu também participei, ralei pela Unidad Popular, mesmo que não acreditem, peitando à minha snob família toda. E bom... Fudeu! Que pena! Não deu certo o socialismo com empadas e vinho tinto. Má sorte. Haverá outra oportunidade, depois. E então será um socialismo com charque e chicha de farinha, ou de pamonhas com chufly, sei lá. E o mesmo desejo para o nosso desgraçado Coño Sur todo. Por enquanto estamos ferrados e odiosos. Bom, mas o ódio não o repartamos entre nós. Falei.” ARRAU. Op.cit. (*N.T* Coño é um termo grosseiro e vulgar que designa o órgão sexual feminino.)

⁹⁷ *Los móviles* é uma das poucas peças de Sergio Arrau em que se desenvolve uma ação contínua, em um único espaço e sem elipses de tempo. Outra peça, escrita na mesma época e também ganhadora do prêmio Andrés Bello em 1981, é *Entre ratas y gorriones*. Em ambas o autor relaciona a repressão das ditaduras com a produção de verdades mediante o inquérito.

⁹⁸ SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001. p.30-31

progressivo, a seu máximo nível de tensão dentro do necessário e do possível.

Na cena, a tensa relação entre os participantes do interrogatório é também necessariamente dialógica. Em *Los móviles* o autor transforma o interrogatório em um dispositivo dramatúrgico na construção de cenas, aproveita a tensão dramática que este produz, dinamiza o andamento progressivo da ação até o ponto clímax, emprega-o como analogia das relações de desconfiança entre vizinhos na América do Sul, e mostra como os regimes autoritários podem contaminar, inclusive, os valores das suas vítimas.

A informação sobre técnicas de interrogatório considerada pertinente na presente análise é a produzida a partir de investigações que relacionam à maioria das ditaduras militares da América Latina entre 1970 e 1980, a *Escuela de la Américas*. A justificativa pela escolha desta referência será apresentada seguidamente.

Bernard Cassen (Paris, 1937), jornalista e professor emérito da Universidade de Paris, visitou, em finais do primeiro lustro da década de 1970, um centro de instrução militar que o governo dos Estados Unidos criou na região do Canal de Panamá um ano após concluída a II Guerra Mundial. Denominada a partir de 1964 *Escuela de las Américas*⁹⁹ tinha como propósito dar treinamento de combate contra-insurgente a forças militares de países em que existissem movimentos subversivos organizados. Naquela ocasião, Cassen procurou pelo diretor, o Coronel Bauer. Como ele estava na Nicarágua (governada por Anastacio Somoza), entrevistou o capitão Chambers. Em seu artigo de setembro de 1976 intitulado *Une école de tortionnaires dans les Amériques*¹⁰⁰ o jornalista apresenta suas conclusões. Entre elas, indica que a instituição visava formar altos oficiais da América Latina contra uma ameaça definida como “inimigo interno”, e informa que o general nicaraguense Anastácio Somoza e o general chileno Augusto Pinochet foram alunos deste centro.

E em outro lugar do mesmo texto, o jornalista menciona que no departamento de operações de combate, um dos três que constituíam a *Escuela de las Américas*, os alunos adquiriam “formação em matéria de informações.”¹⁰¹ Também comenta o quanto o surpreenderam, entre outras coisas, as fotografias legendadas exibidas nos corredores e descreve uma que mostrava um prisioneiro na frente de um oficial que o interrogava. Segundo o jornalista, “a atmosfera parecia mais uma

⁹⁹ Cassen indica que foi fundada em 1946, logo após a II Guerra Mundial, mas só em 1964 adotou o nome em castelhano *Escuela de las Américas* (SOE, foi a sigla em inglês).

¹⁰⁰ CASSEN, Bernard. *Uma escola de torturadores nas Américas*. [1976] Em: *Le Monde Diplomatique* 122, Abril-Mayo 2012. Disponível em: https://www.diplomatique.org.br/edicoes_especiais_artigo.php?id=122 Visitado em: Fevereiro, 2014.

¹⁰¹ (Entre aspas no original)

conversa de botequim do que um interrogatório ‘físico’. A legenda, no entanto, deixa pairar dúvidas: ‘Interrogar os prisioneiros e os suspeitos para obter informações de valor, combinando este com outros métodos.’”¹⁰²

Para 1981, ano em que foi escrita e premiada *Los móviles*, a referida instituição era bem conhecida, e a sua atuação junto a ditaduras militares da América Latina estava documentada. O rechaço dentro e fora de Panamá obrigou a que em 1984 saísse daquele país e se instalasse nos EUA, em Fort Benning, Geórgia.

No conjunto do material se encontra o *Guide to interrogation training*, produzido em 1964 e desclassificado em 1996 pelo Departamento de Defesa dos Estados Unidos. Durante os governos democráticos de muitos dos países que viveram sob ditaduras militares entre as décadas de 1960 e 1980 foi revelada a existência de versões traduzidas para consulta e treinamento de interrogadores governamentais¹⁰³. Uma versão em língua portuguesa datada no ano de 1971 servirá de consulta no presente estudo. Em *Manual do Interrogatório*¹⁰⁴ esta prática é definida como a extração sistemática de informações de um indivíduo.

As circunstâncias desta prática requerem a definição de papéis a serem interpretados, o de interrogador e o de interrogado, e estabelecem uma relação de poder entre eles. Se a urgência por obter informações confiáveis coloca o problema de fazer com que o interrogado diga a verdade¹⁰⁵, esta é entendida como algo a ser extraído.

Porém, o procedimento sistemático permite a dissociação entre a pessoa que interroga e a função do interrogador. Este funcionário só aplicaria métodos e técnicas que, além de estabelecerem distância afetiva com a pessoa interrogada (a qual torna-se uma eventual portadora da função de interrogada), o colocariam na obrigação de mostrar produtividade aos seus superiores¹⁰⁶. Se não conseguisse apresentar informação confiável, não seria por causa de alguma falência da técnica, mas por imperícia do funcionário. Assim, a questão da Verdade deixa de ser vista como algo preexistente a

¹⁰² Cassen, Op.cit.

¹⁰³ Para maior informação recomenda-se consultar o seguinte site vinculado à *Universidad Autónoma de México*: <http://www.jornada.unam.mx/2007/05/10/index.php?section=mundo&article=031e1mun>

¹⁰⁴ BREPOHL, Marion. *Manuel de Interrogatório*. Em: Revista História: Questões e Debates. N. 40 Jan-Jul 2004. p.201-210. p.205.

¹⁰⁵ Ibidem, p.206.

¹⁰⁶ Em *Entre ratas y gorriones*, Arrau cria, a partir da situação de interrogatório, um jogo de simulações que pretende produzir, em termos de objeto elaborado mediante procedimentos sistematizados, um agente capaz de extrair informações de suspeitos. Em *El grito de la serpiente*, o inquérito serve para a produção de um culpado e a manutenção de um sistema de relações sociais, políticas e econômicas.

ser extraído, e passa a ser algo que deve ser produzido.

Na peça *Los móviles*, esses problemas relacionados com o inquérito encontram-se presentes e revelam as personagens. No âmbito doméstico e pretensamente familiar em que eles estão, ocultam-se receios e desconfianças que se manifestam quando se produz qualquer alteração do precário equilíbrio. Na ação da peça, o primeiro ponto de virada se produz quando Antônio volta de uma reunião com camaradas contrerrâneos que lhe entregaram uma recente lista de desaparecidos pela ditadura do seu país.

(Entra Antônio).

SÔNIA.- (Em segredo). Silêncio, que chegou o *Ché* Bobara!

PEDRO.- Ih, ferrou.

SÔNIA.- (Falsamente amorosa). Voltou rápido, amor.

ANTÔNIO.- Trago a lista de companheiros que serão processados no Chile. Estão o Fernando e o Pepe.

IVAN.- Por favor. (Pega a lista).

SÔNIA.- Quanta ansiedade, mestre! Será que a Verônica está aí?

IRENE.- Quem?

IVAN.- É lista oficial?

ANTÔNIO.- Completa. Acabou de chegar no Comitê, antes de que os milicos publiquem o que convém a eles. É preciso começar a se mexer logo com quanta Universidade, entidade oficial e firma comercial exista.

IRENE.- Com contrato ou convite do exterior lhes permitem a saída, não é?

ANTÔNIO.- Exato. Por isso é vital tirá-los do país.

PEDRO.- (Comendo uma batata frita). Para quê? Para virem aqui a morrer de fome como a gente?

ANTÔNIO.- E, todavia, falas comendo! Sabes o que é ficar preso? Já foste torturado alguma vez?¹⁰⁷

Esse confronto entre Antônio e Pedro vai ser o estopim para a primeira briga que será apaziguada, precariamente, antes do almoço. Na cena, Antônio chega entusiasmado, mas sem dizer o real motivo, o qual só revelará posteriormente na peça: conseguiu uma forma de retornar ao Chile. Mas, junto aos colegas ele soube de recentes e repetidas visitas de Pedro à Embaixada Uruguaia. A personagem, então, chega predisposta pela desconfiança que o vizinho passou a lhe inspirar, pois a volta ao seu país poderia fracassar se houver vazamento de qualquer informação. A partir de então, o uruguaio torna-se um suspeito que, segundo a nomenclatura do *Manual de Interrogatório*, deverá ser interrogado a propósito de algo que sobre ele se conhece ou sobre alguma ação que tenha

¹⁰⁷

“(Entra Antonio). /SONIA.- (En secreto). ¡Silencio, que llegó el Che Huevara! /PEDRO.- Sonamos. /SONIA.- (Falsamente amorosa). Tan luego que volviste, amor. /ANTONIO.- Traigo la lista de compañeros que entran a proceso en Chile. Están Fernando y el Pepe. /IVÁN.- Permíteme. (Coge la lista). /SONIA.- ¡Qué ansiedad, maestro! ¿Estará ahí la Verónica? /IRENE.- ¿Quién? /IVÁN.- ¿Es lista oficial? /ANTONIO.- Completa. Acaba de llegar al Comité, antes de que los milicos publiquen lo que les convenga. Hay que empezar a moverse al tiro con cuanta Universidad, entidad oficial y firma comercial exista. /IRENE.- Si tienen contrato o invitación del extranjero les dan extrañamiento, ¿verdad? /ANTONIO.- Exacto. De ahí que sea vital sacarlos del país. /PEDRO.- (Comiendo una papa frita). ¿Para qué? ¿Para que vengan a morir de hambre como nosotros? /ANTONIO.- ¡Y todavía hablas comiendo! ¿Sabes lo que es estar preso? ¿Te han torturado alguna vez?” ARRAU, op.cit.

realizado. Será deixado solto se conseguir convencer o interrogador da sua *inocência*.¹⁰⁸

Depois da cena mencionada acontece a chegada de Jorge, a “cueca e o *zamba* da sobrevalorização” e a evocação das lembranças durante o almoço. Mas, a tensão entre Pedro e Antônio (que manteve distância do uruguaio durante esse tempo) se intensifica justamente por uma delação deste: “SÔNIA.- Que tédio de povo (...)! Parecem disco arranhado, falando sempre das mesmas palhaçadas. /PEDRO.- Você sim que sabe se entreter, né? Mas, tenha mais cuidado. É bom trancar a porta a chave. / ANTÔNIO- Do que está falando?”¹⁰⁹.

Com a intenção de incomodar Antônio, Pedro insinua o que viu quando chegou em casa (Sônia abrindo o roupão enquanto pedia a Ivan que lhe desse ternura), mas o que consegue é anunciar ao chileno a existência de uma informação que ignora. Contudo, a versão da jovem consegue dirigir a tensão para Ivan:

SÔNIA.- Ou de me seduzir, como fala a cafonice. (*Todos olham perplexos a Ivan*).

IVAN- Eu? (...)

SÔNIA.- Contou uma história...melhor nem falo. Teleteatro na veia. Resulta que está apaixonado até o tutano por uma fulana com quem tem um casinho do mais comum.

IVAN- Sônia!

SÔNIA.- E é tão babaca o coitado que ainda pensa que a Verônica essa vai ficar esperando. (Ivan se dirige à porta de saída, mas se detém).

IRENE.- Não leve a sério, Ivan Quando fica de porre é insuportável.

SÔNIA.- Mas, morram de rir. Com esse seu romanticismo de sarcófago, pretendeu se fazer de *don Juan* comigo. (Antônio ri). Isso mesmo.

IVAN- O que ganha mentindo?

SÔNIA.- Fala, Pedro, o que viu, vejam se não é verdade.

PEDRO.- Bom...na verdade, eu não vi nada.¹¹⁰

Sônia acusa Ivan de ter tentado seduzi-la, o que, como aparece explicitamente em cenas anteriores, aconteceu ao contrário: foi a jovem quem se ofereceu a Ivan, no que bem poderia ser uma reação a essa nostalgia da terra deixada atrás, pois ele, seu conterrâneo, demonstra a sensibilidade que seu marido não tem. Depois de inverter os papéis naquela disputa e deixar Ivan como acusado, obriga Pedro a repetir o que viu. Ele, evidenciando pouca resistência à pressão, recua. Antônio observa essa atitude e se sente com vantagem para interrogá-lo sobre as visitas à sua Embaixada, então aguarda o momento de fazê-lo. Enquanto não chega a ocasião, a partir de uma primeira

¹⁰⁸ BREPOHL, op. cit., p.206. (Grifo nosso)

¹⁰⁹ ARRAU, op.cit.

¹¹⁰ “SONIA.- *O seducirme, como dicen los siúticos. (Todos miran perplejos a Iván).* / IVÁN.- *¿Yo?* / SONIA.- *Me contó una historia...para qué les digo. Teleteatro puro. Resulta que está enamorado hasta las patas de una fulana con la que tiene su enredito de lo más común.* / IVÁN.- *¡Sonia!* SONIA.- *Y es tan pelota el pobre que piensa que la Verónica lo va a estar esperando. (Iván se dirige a la puerta de salida, pero luego se detiene).* / IRENE.- *No le hagas caso, Iván. Cuando se pone en curda es insoportable.* / SONIA.- *Pero muéranse de la risa. Con su romanticismo de sarcófago, se quiso hacer el don Juan conmigo. (Antonio ríe). Tal como lo oyen.* / IVÁN.- *¿Qué sacas con mentir?* / SONIA.- *Cuenta, Pedro, lo que viste, a ver sino es cierto.* / PEDRO.- *Bueno...la verdad es que yo no vi nada.*” Ibidem.

inconfidência sucedem-se outras delações e se escancaram os receios entre todos os moradores.

IRENE.- Não seria você que quis bancar a gostosa? Sempre indo atrás de quanto cara se atravessa. (...) Até pro Jorge ficou mexendo a bunda. Então acontece que devia ter te tirado aos empurrões da minha casa.
 SÔNIA.- Olha só quem fala em mexer a bunda. Mosca morta!
 IRENE.- Eu não tiro grana dos homens, viu.
 SÔNIA.- Faz de graça, então?
 IRENE.- De onde acham que saiu a comilança? (...)
 IRENE.- Conseguiu com o suor da sua ..?
 SÔNIA.- Sim, disso, e daí? E não venha a se fazer de santinha nem bancar a ingênuo, que também “*tenés tu historia, che vieja*”(…) Pois é, não aconteça que fiquem sabendo.
 JORGE.- Do quê?
 SÔNIA.- De coisas. Como o fato de renovar vistos com facilidade, por exemplo. Mesmo sendo de turismo.
 JORGE.- O que está querendo dizer?
 IRENE.- Que mulherzinha mais nojenta! Recebe pousada, vive às nossas custas...
 SÔNIA.- Não ganha pagamento do Comitê para receber refugiados?
 IRENE.- Tremendo pagamento! Não dá nem para as batatas. E o único que faz é... Não!... Já não agüento mais... (Estoura em pranto e corre ao dormitório batendo a porta).
 JORGE.- Um momento. O que insinua com isso dos vistos?
 SÔNIA.- Vou pegar uma bebida, antes.
 JORGE.- Nada de bebidas. Responda.
 ANTÔNIO.- Ó, companheiro, não me venha com prepotências, tá? Que essa burra fale bobagens, não lhe dá direito para...
 JORGE.- Mas, é claro que me dá direito. Aqui se fez uma acusação muito grave.¹¹¹

Mais uma vez, a casa de família aparece metaforizando as instáveis, contraditórias e intensas relações históricas e geopolíticas na América do Sul. Observe-se sobre este ponto que Sônia, ressentida e mais uma vez bêbada, ataca Irene, colocando, intrigante, a insinuação sobre uma ação reprovável da sua colega argentina a respeito da prorrogação dos vistos, privilégio cobiçado por todos. Assim, a questão de alguma “verdade” que se oculta passa a ser assunto de urgência para alguns desses moradores que, começando por Antônio, leva-os a reproduzirem aquilo que os agentes da ditadura praticam como forma de extrair alguma verdade: o interrogatório.

¹¹¹ “IRENE.- ¿No serías vos la que quiso tirarse al dulce? Siempre vas tras de cuanto tipo se te pone a tiro.(...) Hasta a Jorge le anduviste meneando el traste. Entonces debí sacarte a empujones de mi casa./SONIA.- Miren quien habla de menear el traste. ¡Tremenda mosquita muerta!/IRENE.- Yo no le saco plata a los hombres, mirá./SONIA.- ¿Lo haces gratis, entonces?/IRENE.- ¿De dónde creen que salió la comilona?(...)/ ¿La consiguió con el sudor de su...?/SONIA.- Sí, de eso, ¿y qué? Y no te vengas a hacer la fruncida ni la caída del nido, que también tenés tu historia, che vieja./(...) SONIA.- Sí, pues, no vaya a ser que se enteren./JORGE.- ¿De qué?/SONIA.- De cosas. Como el hecho de renovar visas con facilidad, por ejemplo. Aunque sean de turismo./JORGE.- ¿Qué querés decir?/IRENE.- ¡Qué tipa para asquerosa! Recibe albergue, vive a costillas nuestra.../SONIA.- ¿Acaso no te paga el Comité para que recibas refugiados?/IRENE.- ¡Tremendo pago! No alcanza ni para las papas. Y lo único que hacés... ¡No!...Ya no aguanto más... (Se echa a llorar y corre al dormitorio pegando un portazo).JORGE.- Momentito. ¿Qué insinuás con eso de las visas?/SONIA.- Voy a tomarme un trago, primero./ JORGE.- Nada de tragos. Contestá./ ANTONIO.- Oiga, compañero, no se me ponga prepotente, ¿quiere? Que esta tonta meta las patas, no le da derecho a.../JORGE.- Y claro que tengo derecho. Aquí se ha hecho una acusación muy grave.” Ibidem.

Observe-se que se estabelece uma diferença entre a exigência de respostas dentro em uma situação semeada de intrigas e o interrogatório propriamente dito. No texto de Arrau é clara a diferença: no primeiro caso, por exemplo, nas perguntas recentemente citadas que Jorge faz a Sônia, manifestam-se as emoções experimentadas por quem levanta as questões. A situação não se desenvolve a partir de nenhum critério preestabelecido. No caso do interrogatório, se pode advertir a premeditação do ato inquiridor e a aplicação racional de um conjunto de critérios.

Depois de uma nova tentativa por parte de Irene, há intercâmbios de pedidos de desculpas e um outro momento de frágil calma se estabelece. Os moradores dividem entre eles as tarefas de limpeza depois do almoço. É a ocasião adequada para que Antônio comece a interrogar Pedro intempestivamente.

ANTÔNIO- (Volta enxugando um prato). E já que abriu a caixa de Pandora, vamos esclarecer alguns pontos.
 JORGE.- O que você disse que abriu o Pedro?
 SÔNIA.- A caixa de pão duro.
 PEDRO.- O que quer dizer?
 ANTÔNIO- Saber quem é quem, aqui. (A Ivan). Pára a música.
 IVAN- Mas, a Irene quer ouvir...
 ANTÔNIO- Depois. Vamos diretamente ao assunto. (...) ¹¹²

A atmosfera criada pela reconciliação entre as personagens enquanto ouvem a sonata *Os adeuses*, de Beethoven ¹¹³, é destruída com uma alusão ao mito grego da caixa de Pandora, e com isso começa o processo de inquérito dentro da peça, ponto de virada a partir do qual a ação dramática avançará diretamente até o clímax. Arrau expõe claramente um contraste entre duas possibilidades de encontrar sossego no convívio: de um lado, a sonata para piano que compusera o músico romântico alemão; de outro, a procura por uma imagem definida e totalizante dos vizinhos para, a partir do conhecimento, gerar uma forma de controle.

Na mitologia grega, intrigada por conhecer o que está oculto, Pandora, ignorando ser o instrumento de vingança de Zeus contra Prometeu, abre o cofre que ela mesma carrega e, sem pretender mais do que saciar a sua curiosidade, deixa sair os bens e os males do mundo. Na peça, é Antônio quem instiga a ação de abertura e inicia o interrogatório que, como operação de produção da verdade a partir de um exercício teria poder de sedução comparável ao da própria Pandora. Longe da candidez

¹¹² “ANTONIO.- (Entra secando un plato. A Pedro). Ya que abriste la caja de Pandora, vamos a aclarar algunos puntos./JORGE.- ¿Qué decís que abrió Pedro?/SONIA.- La caja de pan duro./PEDRO.- ¿Qué querés decir?/ANTONIO.- Saber quién es quién, aquí. (A Iván). Corta la música./IVÁN.- Pero Irene quiere oír.../ANTONIO.- Después. Vamos directamente al grano.” Ibidem.

¹¹³ Uma rubrica anterior indica: “IVÁN.- (A Irene). ¿Quieres oír música? (Ella afirma. Iván pone un cassette: la sonata “Los adioses” de Beethoven y luego también va a la cocina)”. Ibidem)

da personagem grega, ele é movido pela desconfiança. O trocadilho que o autor coloca na voz de Sônia, “a caixa de pão duro”, pode ser menos uma queixa irônica da jovem e mais um contraste entre ambas as personagens: enquanto ela não pensa em nada mais verdadeiro do que as penúrias econômicas que passa, ele sente a urgência por conhecer uma verdade que estaria escondida. É precisamente essa inquietante certeza de que existe algo a ser descoberto o que provoca a ação inquisitória como uma reação, quando se percebe o desconhecido como ameaçador.

Mais uma vez, a metáfora da família no interior da qual existe uma ameaça oculta metaforiza uma das construções da época, a partir da qual se justificava o exercício da violência: a doutrina do inimigo interno¹¹⁴. Antônio, após ter se colocado em uma posição de domínio mediante o ato violento de tirar o som, começa a interrogar, pois percebe que há no interior do seu espaço alguém que deve identificar, controlar e combater.

(...) ANTÔNIO- (A Pedro). Viram você entrar várias vezes na tua Embaixada.

PEDRO.- Já estive em tantas Embaixadas, vendo a forma de...

ANTÔNIO- Estou me referindo a tua, a daqui. É ou não é verdade?

PEDRO.- É da CIA., você? Ou da KGB?

ANTÔNIO- Responda.

PEDRO.- Claro que estive. Quer saber pra quê? Enviava uma procuração para a minha mulher poder vender um carro velho que está no meu nome.

ANTÔNIO- Bem lerdos são na tua Embaixada, né? Tantas vezes que precisou ir para fazer uma procuração ...!

PEDRO.- O que! Agora se dedica a me espionar?

ANTÔNIO- Eu a você? Tenho coisas mais importantes para fazer. É a tua galera, entende? O teu próprio pessoal que está preocupado, pois pelo que parece, de maneira casual, soube de algo de importância fundamental pra eles, segundo disseram.

PEDRO.- E por que não falam para mim?

ANTÔNIO- Já falaram com você. Seguramente querem ter certeza, juntar informação antes de julgar.

PEDRO.- Antes de julgar, você diz? E isso que faz aqui é o que parece um julgamento. E militar, que são os piores. O que está esperando pra começar com a tortura? Olha só os “companheiros” que tenho! Não sabem, por acaso, quem sou? *(Busca uma resposta que não chega)*.¹¹⁵

¹¹⁴

Segundo o lingüista e investigador político Noam Chomski (Pensilvania, EE.UU, 1928), a doutrina do inimigo interno se origina na necessidade do governo dos Estados Unidos, durante a administração Kennedy, de combater a propagação do comunismo internacional. Para isso, poderia respaldar ações contra conhecidos defensores comunistas. Estes, seriam dirigentes sindicais, sacerdotes, organizações camponesas, ativistas de direitos humanos ou qualquer opositor aos governos de sociedades repressoras. Na América Latina isso derivou na Doutrina de Segurança Nacional, que não visava a defesa contra inimigos externos, mas conferir à instituição militar o direito e a responsabilidade de lutar contra o inimigo interno: o direito de combater e exterminar a todo aquele que se considerasse comunista extremista, e a quem com ele colaborasse. CHOMSKI, Noam *Imperialismo humanitario: la nueva doctrina de derecho imperial*. Monthly review, sep-2008. Disponível em: <http://www.todaslasvoces.org/page3/page389/page44/page44.html> Visitado em: Fevereiro de 2014. (Original em inglês: <http://www.chomsky.info/articles/200809-.htm>)

¹¹⁵

“(A Pedro) Se te ha visto entrar varias veces a tu Embajada./PEDRO.-He estado en tantas Embajadas, viendo la forma de.../ANTONIO.-Me estoy refiriendo a la tuya, de aquí.¿Es cierto, sí o no?/PEDRO.-¿Sos de la CIA, vos? ¿O de la KGB?/ANTONIO.- Contesta./PEDRO.- Claro que he estado. ¿Querés saber para qué? Enviaba poder a mi mujer para que venda un carro viejo que está a mi nombre./ANTONIO.-Bien lentos son en tu Embajada,¿no?;Tantas veces que has tenido que ir para que te den un poder.!/PEDRO.-¿Qué!¿Te has dedica do a espiarme?/ANTONIO.- ¿Yo a ti? Tengo cosas más importantes que hacer. Es tu gente, ¿entiendes? Tu misma gente la que está preocupada, ya que al

Da mesma maneira em que ele negou o apoio a Sônia quando ela o colocou de testemunha, Pedro não encontra a resposta que espera dos seus companheiros de moradia. Agora é a sua vez de receber a vingança de Sônia que se alinha com Antônio. Instaurou-se no pequeno recinto um clima de desconfiança que pode ser análogo ao dos países da região, e no mundo dividido entre as duas super potências durante o acirramento da Guerra Fria, que acontecia na época em que o texto foi escrito: 1981,¹¹⁶ quando no mundo sofria-se as conseqüências do acirramento do enfrentamento entre estas potências, referência que não escapa na peça de Arrau, quando Pedro, tentando se defender, alude às agências de inteligência americana e soviética: a CIA. e a KGB¹¹⁷.

No espaço de convivência forçada, as personagens sentem e evidenciam, neste momento da peça, que não podem confiar uns nos outros. A fala de Antônio “*Saber quién es quién, aquí*” abre uma cena de progressiva tensão dramática em que Pedro, sob a pressão da suspeita, acaba cedendo ao interrogatório.

PEDRO.- Não sabem que sou um dos tantos que tiveram que sair de seu país por não poder trabalhar? Um dos tantos expulsos do seu posto... posto não político, hein?... considerado inimigo porque acreditava, e continua a acreditar, na necessidade de mudanças. Um homem voluntariamente fora da sua pátria, que teve que deixar no Uruguai a sua mulher e uma menina em péssima situação, obrigado a perambular como um pária da Índia.

ANTÔNIO.- E alternar também com os que te expulsaram?

PEDRO.- Sim, caralho, fui procurar informação!

ANTÔNIO.- Informação sobre o quê?

PEDRO.- Sobre a possibilidade de voltar.

IVAN.- Voltar..!

ANTÔNIO.- O que mais?

PEDRO.- Porque eu saí legal e voluntariamente, não estive preso nem nada disso.

ANTÔNIO.- Como todo bom cidadão.

PEDRO.- Y posso voltar quando quiser.

JORGE.- Quem me dera ser você. Eu sou mau e não posso.

ANTÔNIO.- Nem eu. Tenho um L deste tamanho no passaporte. Um L que significa: *Longe daqui*. E aí? Vai voltar?

PEDRO.- E que merda tem vocês com isso!¹¹⁸

parecer, casualmente, supiste algo de importancia fundamental para ellos, según me han dicho./PEDRO.- ¿Y por qué no me lo dicen a mí?/ANTONIO.- Ya te lo dirán. Seguramente quieren estar seguros, reuniendo elementos de juicio./PEDRO.- ¿De juicio, decís? Esto que hacés aquí más bien semeja un juicio. Y militar, que son los peores. ¿Qué esperás para iniciar la tortura? ¡Qué tales “compañeros” tengo! ¿Acaso no saben quién soy? (Busca una respuesta que no llega).” Ibidem.

¹¹⁶ É oportuno lembrar a mudança no governo dos Estados Unidos que passou a ser presidido pelo republicano Ronald Reagan após o fracasso da re-eleição à presidência dos Estados Unidos do democrata Jimmy Carter, cuja popularidade se viu seriamente diminuída, principalmente pela perda de controle político-militar na América Central depois do triunfo da revolução sandinista, e no Oriente Médio, devido à queda do Shá no Irã e a ascensão do Aiatoláh Komeini e, ainda, da disputa com a URSS em território afegano.

¹¹⁷ CIA é a sigla em inglês da Central Intelligence Agency (Agência Central de Informação), organismo norte-americano de informações, criado em 1946 pelo presidente Truman. KGB é a sigla em russo de *Komitet Gosudarstvennoi Bezopasnosti* (Comité de Segurança do Estado). Era a principal instituição do serviço secreto da antiga União Soviética. Funcionou entre Março de 1954 e Novembro de 1991.

¹¹⁸ “(PEDRO) *¿No saben que soy uno de los tantos que tuvieron que salir de su país por no poder trabajar? Uno de los tantos expulsados de su puesto... puesto no político, ¿eh? ... considerado enemigo porque creía, y sigue creyendo,*

Neste embate pode se perceber que há também entre os exilados algumas diferenças de *status*. Se Jorge e Irene saíram da Argentina, presumivelmente pela sua filiação socialista e perseguidos pela AAA., e Antônio saiu com passaporte marcado com impedimento de retorno,¹¹⁹ já Pedro não foi expulso expressamente.

Uma situação migratória similar foi a do próprio Sergio Arrau. Como foi mencionado anteriormente, ele saiu do Chile pouco mais de um ano após o golpe militar devido ao fato de ter sido impedido de trabalhar. Coisa muito diferente da acontecida com muitos dos seus colegas e amigos que foram presos, desaparecidos, torturados ou assassinados.

Observe-se uma rubrica que o autor coloca para Jorge: “PEDRO.- Falo do que cheguei a saber sem querer? Acha que eu poderia agir como delator? Filho de uma gran..! ANTÔNIO- Calma, meu amigo! PEDRO.- (A Jorge). Você me acharia capaz? JORGE.- (Ambíguo). Não se altere, Pedro”¹²⁰. A dúvida está se instalando em Jorge que não pode mais demonstrar confiança em Pedro. A rubrica é a resposta mais do que a própria fala. O autor faz com que as técnicas empregadas pelos interrogadores das ditaduras sejam percebidas na cena: o isolamento do interrogado, não chamá-lo pelo nome como Antônio faz, buscar fazê-lo cair em contradição e intercalar os “papeis” de inquisidor a cordial como acontece no trecho seguinte: “ANTÔNIO- Diga sinceramente: Se me visse entrar, a mim ou ao Jorge, na Embaixada de nossos países, o que ia pensar?(...) Os companheiros uruguaios desconfiam...() com um apertãozinho de calhau você cantava até *La Cumparsita* em japonês. Não sabe que eles tem especialistas diplomados em sadismo?”¹²¹. Aqui, sem necessidade de uma rubrica, se passa a perceber em Antônio um vocabulário mais familiar e uma seqüência de perguntas mais espaçada com o que se buscaria mudar a estratégia: de extração de informação a pedir explicações.

en la necesidad de cambios. Un hombre voluntariamente fuera de su patria, que tuvo que dejar en Uruguay a su mujer y una nena en muy mala condición económica, obligado a vagar como un paria de la India./ANTONIO.- ¿Y alternar también con los que lo expulsaron?/PEDRO.- ¡Sí, carajo, he ido a averiguar!/ANTONIO.- ¿Averiguar qué?/PEDRO.- La posibilidad de volver./IVÁN.- ¡Volver.!/ANTONIO.- ¿Y bien?/PEDRO.- Porque yo salí legal y voluntariamente, no he estado preso ni nada./ANTONIO.- Como todo buen ciudadano./PEDRO.- Y puedo volver cuando quiera./JORGE.- Quién como vos. Yo soy malo y no puedo hacerlo./ANTONIO.- Ni yo. Tengo una L de este porte en el pasaporte. Una L que significa: Lárgate. ¿Y? ¿Volverás?/PEDRO.- Que mierda les importa.” ARRAU. op. cit.

¹¹⁹ É relevante indicar o valor daquela letra “L” marcada nos passaportes chilenos. Um ato ilegal da ditadura de Pinochet foi limitar a entrada no país a cidadãos chilenos, em flagrante violação à Constituição em vigor, de 1925. Sobre esse particular, recomenda-se: GARCIA MARQUEZ, Gabriel. *La aventura de Miguel Littin clandestino em Chile*.

¹²⁰ “PEDRO.- ¿Te refieres a lo que llegué a saber sin querer? ¿Supones que yo podría actuar de soplón? ¿Hijuna gran..! ANTONIO.- ¡Calma, amigo! PEDRO.- (A Jorge). ¿Vos me creerías capaz? JORGE.- (Ambíguo). No te alteres, Pedro.” ARRAU, op. cit.

¹²¹ “ANTONIO.- Dime con sinceridad: Si me vieses entrar a mí, o a Jorge, en la Embajada de nuestros países, ¿qué pensarías?(...) Los compañeros uruguayos sospechan...() con un simple apretón de bolas cantarías hasta *La Cumparsita* en japonés. ¿No sabes que tienen expertos diplomados en sadismo?” Ibidem.

Porém, e como a tática não produziu resultados, é mudada e se vai diretamente ao assunto:

ANTÔNIO- Não divaguemos. Pensa voltar?
 PEDRO.- No dia depois de amanhã me embarco.
 ANTÔNIO- Ah! Se embarca?
 PEDRO.- Para a Costa Rica.
 IRENE.- Para a Costa Rica?
 PEDRO.- Não voltarei à minha terra... quem sabe até quando. (Um silêncio).¹²²

Aqui, o recurso dramático do silêncio permite ver que o interrogatório acaba com uma confissão: Pedro informa sobre aquilo que ocultava. A resposta convincente produz efeitos diversos nas personagens: de uma mistura de culpa, vergonha e satisfação em Irene e Jorge, de ridículo em Antônio. Porém, o significativo na cena é que apresenta o interrogatório como um procedimento que, pela dúvida e o medo, impõe relações de submetimento.

IRENE.- Na Costa Rica vai se dar bem.
 PEDRO.- Pode ser. Ia na Embaixada porque o segundo secretário é de Paysandú. Fomos colegas de escola. E consegui trabalho para mim por lá.
 JORGE.- Por que não na tua terra?
 PEDRO.- Isso não está na sua mão. E como de todos modos já tinha que sair daqui... Sempre agi com lealdade, pese a que não sou nem militante nem nada. Só um simples companheiro de rota. Tolo útil, que chamam! Cada vez me convenço mais de ser um tolo bem inútil.
 IRENE.- Quer um mate, Pedro? Vai te fazer bem.
 PEDRO.- Obrigado.
 IRENE.- A chaleira está no fogo. Vem, eu te sirvo. (Os dois vão à cozinha).¹²³

Mas, a busca de verdade que tomou conta da cena faz com que Antônio padeça o mesmo que ele próprio instaurou: ele passa a ser o interrogado e a ele corresponde o ônus da prova. Antônio é uma mostra de como as maquinarias repressivas e coercivas voltam-se contra quem as emprega, acabando assim sendo engolido por elas, em vez de por um detentor.

JORGE.- (A Antônio). Como desfruta bancando o inquisidor!
 IVAN.- Tem alma de Savonarola.
 ANTÔNIO- Quem?
 JORGE.- Bom, já que gosta tanto de lavar a roupa suja, o que acha se lavamos algo da sua? Mas, daquela bem suja.
 ANTÔNIO- Não costumo guardar roupa suja.
 JORGE.- É bem cômodo o papel de fiscal. Gostaria de experimentar como me dou nele.

¹²² “ANTONIO.- No divaguemos. ¿Piensas volver?/PEDRO.- Pasado mañana me embarco./ANTONIO.- ¿Ah! ¿Te embarcas?/PEDRO.- Para Costa Rica./IRENE.- ¿A Costa Rica?/PEDRO.- No volveré por mis pagos... quién sabe hasta cuando. (Un silencio)” Ibidem.

¹²³ “IRENE.- En Costa Rica te va a ir bien./PEDRO.- Puede ser. Iba a la Embajada porque el segundo secretario es de Paysandú. Fuimos compañeros de colegio. Y me consiguió trabajo por allá./JORGE.- ¿Por qué no en tu tierra?/PEDRO.- Eso no está en sus manos. Y como de todas maneras tenía que salir de acá... Siempre he actuado con lealtad, pese a que no soy militante ni nada. Sólo un simple compañero de ruta. ¡Tonto útil, que le llaman! Cada vez me convenzo más de ser un tonto bien inútil./IRENE.- ¿Querés un mate, Pedro? Te vendrá bien cocina)” Ibidem./PEDRO.- Gracias./IRENE.- La pava está puesta. Vení, yo te sirvo. (Ambos pasan a la cocina)” Ibidem.

SÔNIA.- (Joga longe a revista que olhava). Isso! Brinquemos de verdade ou consequência.¹²⁴

No cruel jogo de papéis intercambiáveis, Jorge assume a condução do inquérito e as posições e bandos se reorganizam: Sônia volta-se contra Antônio e Pedro passa a formar parte do lado acusador. A acusação é sempre a mesma: ter alguma coisa a ocultar, ser quem não se é nem se proclama que se é.

JORGE.- Sem dúvida é lindo aparecer perante os outros com imagem de puro.

ANTÔNIO- Imagem de puro...?

SÔNIA.- (Cantarola). Puro Chile é teu céu azulado...

JORGE.- Como revolucionário sem concessões, implacável. Do tipo Marat¹²⁵ ou Robespierre.

ANTÔNIO- Está se referindo a mim? A ser conseqüente com as idéias, com a linha e as diretivas do meu partido chama de purismo? Está bem. (Irônico). Então, sou puro.

SÔNIA.- (Cantarola). Puras brisas te cruzam também...

ANTÔNIO- Não sou dos que aguardam que outros tirem as castanhas do fogo.

JORGE.- Muito meritório. (Sônia bate palmas).

ANTÔNIO- Bom, o que mais? Estou esperando.

JORGE.- O que?

ANTÔNIO- A acusação. Ou não se dá bem no papel de fiscal?

JORGE.- Pode ser, mas vamos ver. (...) ¹²⁶

O interrogatório aqui é o procedimento empregado para desmontar a imagem¹²⁷ que Antônio projeta. Nesta cena, Sônia, a partir da palavra “pureza”, alude ao hino nacional do Chile, e seus versos acabam sendo um contraponto que, por ironia, respondem e questionam as elusivas respostas de Antônio. Assim, uma noção de país representada, por metonímia, pelo símbolo pátrio, termina

¹²⁴ “JORGE.- (A Antonio). ¡Cómo gozás haciendo de inquisidor!/IVAN.- Tiene alma de Savorarola./ ANTONIO.- ¿Quién?/ JORGE.- Pero ya que te gusta tanto sacar trapitos al sol, ¿qué tal si sacamos alguno de los tuyos? Pero de esos bien sucios./ANTONIO.- No acostumbro guardar trapos sucios./JORGE.- Resulta cómodo el rol de fiscal. Quisiera probar qué tal me sale a mí./SONIA.- (Lanza lejos la revista que hojeaba). ¡Eso! Juguemos al juego de la verdad.” Ibidem.

¹²⁵ Em um jogo de auto-referência, Arrau aponta para Marat Sade, precisamente a personagem da peça que dirigiu em Lima em 1968 e que significou a sua consagração como encenador, e o reconhecimento de público e de crítica. A peça de Peter Weiss se dá num hospício em que os doentes mentais reproduzem o processo a Marat Sade. Nessa analogia por citação, Arrau apontaria para o frágil limite entre a saúde e a doença numa situação como aquela. No final da encenação citada, Arrau faz com que os doentes invadam a platéia do tradicionalíssimo Teatro Municipal de Lima, fazendo conviver uns com outros e fragilizando as divisórias palco-platéia, saúde-doença, enganação-realidade, instaurando um espaço fronteiro aberto a novas possibilidades de aprendizado e experiência.

¹²⁶ “JORGE.- Sin duda es lindo aparecer ante los demás con imagen de puro. /ANTONIO.- ¿Imagen de puro..?/ SONIA.- (Canturrea). Puro Chile es tu cielo azulado.../JORGE.- Como revolucionario sin concesiones, implacable. Una especie de Marat o Robespierre./ANTONIO.- ¿Te refieres a mí? ¿Ser consecuente con las ideas, con la línea y directivas de mi partido le llamas purismo? De acuerdo. (Irónico). Entonces soy puro./SONIA.- (Canturrea). Puras brisas te cruzan también.../ANTONIO.- No soy de los que esperan que otros saquen las castañas del fuego./JORGE.- Muy meritório. (Sonia aplaude)./ANTONIO.- Y bien, ¿qué más? Estoy esperando./JORGE.- ¿Qué?/ANTONIO.- La acusación. ¿O te cuesta entrar en el rol de fiscal?/JORGE.- Puede ser, pero veamos. (...)” ARRAU, op.cit.

¹²⁷ A referência a hinos nacionais é um recurso que Arrau também emprega em *El grito de la serpiente*. Na peça referida, se alude ao hino nacional peruano. Parece que o autor também se vale deste símbolo para elaborar jogos de sentido. Mas, só acontecerá com os hinos do Chile e do Peru, as nações a partir das quais ele cria o um gentílico para si mesmo: “chiruano”. Estas questões foram desenvolvidas em: GUERRERO, Manuel *A dramaturgia de tema histórico de Sergio Arrau: Tríptico de Túpac Amáru*. Dissertação defendida no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia em março de 2010, sob a orientação da Profa. Dra. Cássia Costa Lopes.

sendo desmontada também.

JORGE.- (...) Esteve preso, pelo que eu sei.
 ANTÔNIO- Claro que estive.
 JORGE.- Onde?
 ANTÔNIO- No Estádio Nacional de Santiago.
 JORGE.- Quanto tempo?
 ANTÔNIO- (Hesita). Quatro dias.
 JORGE.- Só isso? Que cara mais sortudo!
 ANTÔNIO- Essa é boa, como dizia a velha! Mede a importância das pessoas pelo tempo que permaneceram presas? Nesse caso, você...
 JORGE.- É, reconheço que eu não tive a "honra". Tanto do Chile, como antes da Argentina, consegui escapar a tempo.
 ANTÔNIO- Impressionante esse seu faro.
 JORGE.- Meu, não. Dos meus camaradas, que me obrigaram a sair.
 ANTÔNIO- Que gente boa! Porque você não queria ir embora, não é? (Aparece Irene que olha com desaprovação).
 JORGE.- Escuta, parece se esquecer de que eu sou o fiscal.
 ANTÔNIO- Ou é daqueles que fogem quando a coisa esquenta?
 IRENE.- Chega de idiotices, Antônio! Está passando dos limites. O que acontece hoje? Todo mundo parece que mostra as unhas.
 SÔNIA.- Deve ser o tempo. Claro, o tempo... de dizer a verdade.
 ANTÔNIO- Essa vou perguntar a você depois.
 SÔNIA.- Que medo! Tudo no seu tempo, como disse o general Baquedano na batalha das Termópilas.¹²⁸

Há neste jogo de palavras, presumivelmente pueril e ingênuo - que, por um lado, poderia revelar um desconhecimento da história e da mitologia por parte de Sônia - um comentário que acusa exatamente o contrário. Arrau coloca na fala desta personagem a referência a um evento que vem abalar um episódio fundador do prestígio das armas chilenas. "O exército vencedor jamais vencido" derrotou, em várias ocasiões, durante a campanha terrestre da Guerra do Pacífico, ao improvisado exército peruano. Porém, se nas Termópilas o mítico Leônidas enfrentou com sucesso (em termos do plano de atrasar o avanço persa sobre Esparta) uma força espantosamente superior, no caso do general chileno o sucesso se deveu à superioridade logística, numérica e material. Sônia, que vê chegar o tempo de "*decir la verdad*", joga com as palavras para elaborar trocadilhos históricos e, assim, ironizar uma construção de afirmação das forças armadas chilenas.

Da mesma maneira que em outras peças, Arrau problematiza construções de afirmações como essa, colocando referências e informações sobre sucessos que as desmontam. No jogo de desvendamento que continua na citação, faz-se referência ao massacre do Estádio Nacional do Chile em 1973, nos

¹²⁸

"(...) Estuviste preso, según entiendo./ANTONIO.- Por supuesto./JORGE.- ¿Dónde?/ANTONIO.- En el Estadio Nacional de Santiago./JORGE.- ¿Cuánto tiempo?/ANTONIO.- (Vacila). Cuatro días./ JORGE.- ¿Nada más? ¿Qué tipo para suertudo!/ANTONIO.- ¡Esta sí que es buena, como decía la vieja! ¿Mides la importancia de las personas por el tiempo que estuvieron presas? En ese caso, tú.../JORGE.- Sí, reconozco que yo no tuve ese "honor". Tanto de Chile, como antes de Argentina, logré escapar a tiempo./ANTONIO.- Notable olfato el tuyo./JORGE.- Mío, no. De mis camaradas, que me obligaron a salir./ ANTONIO.- ¡Qué buena gente! Porque tú no querías irte, ¿verdad? (Aparece Irene que los mira desaprobatoria)/JORGE.- Oye, parece olvidar que soy el fiscal./ANTONIO.- ¿O eres de aquellos que escapan cuando las papas queman?/IRENE.- ¡Basta de idioteces, Antonio! Te pasás de la raya. ¿Qué pasa hoy? Todo el mundo parece que sacó las garras./SONIA.- Debe ser el tiempo. Claro, el tiempo...de decir la verdad./ANTONIO.- Esa te la preguntaré yo a ti, luego./SONIA.- ¡Qué miedo! Todo a su tiempo, como dijo el general Baquedano en la batalla de las Termópilas." ARRAU, op .cit.

dias e semanas posteriores ao golpe, espaço usado pela ditadura para manter detentos por razões políticas e submetê-los a processos sumaríssimos. A imensa maioria dos detentos sofreu tortura, desaparecimento e assassinato:

JORGE.- Depois de sair do Estádio, o que você fez? Buscou alguma Embaixada para se refugiar, imagino.

SÔNIA.- Pra quê?

ANTÔNIO.- Pude, mas preferi me esconder...desaparecer.

SÔNIA.- Feito *Mandrake*, o mágico. (Infantilmente zombeteira). Só que é mentirinha. Seu nariz vai crescer como ao *Pinochet*. (Entra Pedro chupando mate).¹²⁹

Mesmo que para algum expectador tais personagens sejam desconhecidos, há no uso do trocadilho colocado na fala da personagem Sônia um jogo de alusões que permite intuir a que ela estaria se referindo. Há em Sônia um cruel senso de humor que faz referências infantis, e não menciona apenas a personagem do mágico dos quadrinhos, “Mandraque”, mas também Pinocchio. No diálogo citado pode-se ver como o estar escondido e a possibilidade do esconderijo como forma de sobrevivência são relacionados por Sônia numa só frase: “*te va a crecer la nariz como a Pinochet*” – o que simultaneamente delata as falsas explicações de Antônio (e as do ditador Augusto Pinochet à imprensa estrangeira) ao regime ditatorial, pois a alusão ao conto infantil traz associada a idéia de mentira, e com isso ela impede que ele possa elaborar e inventar perante seus interrogadores.

É significativo, neste jogo de relações, que seja precisamente Sônia, mulher de Antônio e a quem este presumivelmente conhece, quem o acaba delatando. Sônia não pergunta, ela não interroga: ela é testemunha, como no caso de Ivan.

ANTÔNIO.- Caralho Sônia! Por que não vai e toma uma ducha fria?

SÔNIA.- Já tomei. Com lavada de cabeça extra.

ANTÔNIO.- Então cala a boca, poxa?

SÔNIA.- (A Jorge). Esconder-se, perguntou? Pra que ia se esconder, quando passamos tão bem?

ANTÔNIO.- Pois sim. Três vezes me revistaram. Botaram todos os meus livros no fogo.

SÔNIA.- Até os mais valiosos, imaginem. Os pornôis.

JORGE.- Tem uma coisa que não entendo. O teu partido foi feito literalmente merda. E você era dirigente das juventudes, se não me engano.

ANTÔNIO.- Se engana. Apenas secretário de uma comissão.

PEDRO.- Mas, se teve simples militantes que foram feitos purê...

ANTÔNIO.- É, porque foram pegos com armas.

JORGE.- Essa é bem a justificativa dos milicos pro massacre.

PEDRO.- Curioso você dar a mesma versão.

JORGE.-. Tem gente que nasce de bunda pra lua, mesmo. Sai do Estádio como quem foi ver um jogo. Não se refugia, não se esconde. Como assim, você não estava em nenhuma listas?

SÔNIA.- E pra que acham, seus babacas, que serve ser sobrinho de

¹²⁹

“JORGE.- Después que saliste del Estadio, ¿qué hiciste? Refugiarte en alguna Embajada, supongo./SONIA.- ¿Para qué?/ANTONIO.- Pude, pero preferí esconderme...desaparecer./SONIA.- Igual que Mandrake el mago. (Infantilmente burlona). Pero es mentirita. Te va a crecer la nariz como a Pinochet. (Entra Pedro tomando mate)” Ibidem.

general?

ANTÔNIO- Sônia!

SÔNIA.- E dos mais grandalhões. Daqueles que tem medalhas por toda partes. Agora é até ministro eu acho.

ANTÔNIO- (Olhando-a com fúria). E o que isso tem a ver?

JORGE.- Ah! Com que era assim que vinha a coisa..!

PEDRO.- Assim não tem graça.¹³⁰

A moça veio revelar o que o inquisidor escondia e é violentamente reprimida por isso, porém este revela ainda sua capacidade para argumentar persuasivamente em defesa própria, sem terminar de responder o questionário a que é submetido, e aproveita uma ocasião para retomar a posição de domínio:

ANTÔNIO- O fato de ter parente no governo não me dá privilégios.

JORGE.- Custa entender, porque existem, não só sobrinhos, mas filhos de generais que não se salvaram por serem parentes e se ensanharam com eles só por serem de esquerda.

IRENE.- Sem ir muito longe, Fernando, lembra?

JORGE.- O coitado acabou numa sacola. E ele era filho de Almirante na ativa!

ANTÔNIO.- Vejam, “camaradas”. Se alguma influência houvesse exercido meu tio, ele teria sido prejudicado. Agora bem, supondo que tivesse feito algo por mim, isso demonstraria que tem mandos de alta patente que estão desconformes com o que acontece. Só sendo muito cretino se meteria todos os fardados num mesmo bojo.

JORGE.- Sim, é verdade. Mas, eu me pergunto... e te pergunto, por que não ficou no seu país, se ninguém lhe perseguia? Não estava na situação de Pedro.

ANTÔNIO- Aparentemente não era perseguido. Mas, a qualquer momento podia cair preso. Se antes saí foi porque o partido mandou. (...)

JORGE.- Ó moleque, sua agressividade é estúpida, isto dizendo pouco. Você é o questionado.

ANTÔNIO- Questionado eu? Por quem? Por um funcionário acomodado, apoltronado num cargo burocrático durante a *Unidad Popular*?

JORGE.- Fala isso por mim?

ANTÔNIO- Como muitos que detiveram o processo com a sua cautela de solteironas, atravancando os avanços...

JORGE.- Sabe de uma coisa, moleque? Se o processo não houvesse sofrido o embate dos *ultras*, ainda estaríamos lá construindo o socialismo.

ANTÔNIO - Vocês desconcertaram às massas com ordens e contra ordens. Impediram que se armassem tempo.

JORGE.- Está louco? Armar-se contra um exército modernizado, profissional? Vai para um jardim de infância jogar com bolinhas de gude.

¹³⁰

“ANTONIO.- ¡No jodas, Sonia! ¿Por qué no te pegas un duchazo?/SONIA.- Ya me lo pegué. Con tu lavada de cabeza extra./ANTONIO.- Entonces, cállate, ¿quieres?/SONIA.- (A Jorge). ¿Esconderte, preguntas? ¿Para qué se iba a esconder, cuando la pasábamos caballo?/ANTONIO.- Sí, como no. Tres veces me allanaron. Echaron todos mis libros al fuego./SONIA.- Hasta los más valiosos, imagínense. Los pornográficos./JORGE.- Hay algo que yo no entiendo. A tu partido lo hicieron literalmente mierda. Y tú eras dirigente de la juventud, si no me equivoco./ANTONIO.- Te equivocas. Apenas secretario de una comisión./PEDRO.- Pero si a simples militantes los hicieron puré.../ANTONIO.- Es que fueron pillados con armas./JORGE.- Esa es la justificación de los milicos para la masacre./PEDRO.- Curioso que tú des la misma versión./JORGE.-. No hay duda de que hay gente que nació parada. Sale del Estadio como si acabara de ver un partido. No se refugia ni se esconde. ¿Cómo es posible que no estuvieras en ninguna lista?/SONIA.- ¿Y para qué crestas creen, par de giles, que sirve ser sobrino de un general?/ANTONIO.- ¡Sonia!/SONIA.- Y de los más grandotes. De esos llenos de medallas por todos lados. Ahora es hasta ministro, creo./ANTONIO.- (Mirándola con furia). ¿Y eso qué tiene que ver?/JORGE.- ¡Ah! ¿Con que así era la cosa..!/PEDRO.- Así qué gracia./SONIA.- ¡Cómo! ¿Son Uds. tan giles que creían que entre los “revolucionarios” entre comillas, no existen diferencias sociales? Tan grandotes y creyendo en cuentos de hadas. ANTONIO.- (Dándole una cachetada). ¡Dices puras huevadas! (Lo agarran y contienen Jorge y Pedro).” Ibidem.

IVAN- Vamos, amigos, por favor..!¹³¹

Antônio consegue habilmente sair do papel de interrogado questionando a legitimidade do seu interlocutor e a técnica do interrogatório (da qual o chileno evidencia domínio) é denunciada em cena: não procuraria tanto obter elementos que permitam um melhor análise das informações, quanto operar um jogo de estratégias em que se estabelecem posições para definir relações hierárquicas. Porém, o embate coloca um dos maiores dilemas na avaliação do processo de crise que terminou no golpe de 11 de setembro de 1973: o que provocou a queda do governo de Salvador Allende.

Finalmente, Irene é que manifestamente se transforma: começa com ar fatigado e resignado, e termina a ação revigorada, alegre e esperançosa.

IVAN- Amigos... Agradeço a sua... Não estamos sós, depois de tudo.

JORGE.- Sós?

IRENE.- Imagine! Pode alguém se sentir só entre companheiros? (...)

Me deram vontades de criar o móvel mais lindo que jamais existiu! (Traz uma cesta com lãs de vivas cores e uns palitos. Se senta num caixote a trabalhar).¹³²

Pode-se pensar que para uma outra percepção de si mesmo, individual e coletiva, é preciso pulverizar as verdades conhecidas. O inquérito seria uma forma violenta de, contrariamente, produzir outras “verdades”. Perante isso, cabe o gesto extremo que só se revela nas situações limite. O interrogatório na peça acaba sendo uma reprodução dos métodos e procedimentos dos repressores, numa doentia apropriação identificatória, mas por fim torna-se um processo libertador, devido à nobreza do ato generoso: encontrar-se com outro ser humano. A esperança não saiu da

¹³¹ “ANTONIO.- El hecho de tener un pariente en el gobierno no me da privilegios./JORGE.- Me cuesta entenderlo, porque hay, no diré sobrinos, sino hijos de generales a los que no ha servido el parentesco y se han ensañado con ellos por ser de izquierda. /IRENE.- Sin ir más lejos, Fernando, ¿te acordás?/JORGE.- Al pobre lo hicieron bolsa. ¡Y eso que era hijo de un Almirante en ejercicio!/ANTONIO.- Miren “camaradas”. Si alguna influencia hubiera ejercido mi tío, él habría salido perjudicado. Ahora bien, suponiendo que algo hubiera hecho en mi favor, eso demostraría que hay mandos de alta graduación que están disconformes con lo que está pasando. Habría que ser muy cretino para meter en un mismo saco a todos los uniformados./JORGE.- Sí, es cierto. Pero yo me pregunto... y a la vez te pregunto, ¿por qué no te quedaste en tu país, si nadie te perseguía? No estabas en la situación de Pedro./ANTONIO.- Aparentemente no era perseguido. Pero en cualquier momento podría volver a caer preso. Si salí fue porque el partido me lo ordenó./(...) /JORGE.- Mirá, pibe, tu agresividad es estúpida, por decir lo menos. Sos vos el cuestionado./ANTONIO.- ¿Cuestionado yo? ¿Por quién? ¿Por un funcionario comodón, apoltronado en un cargo burocrático durante la Unidad Popular?/JORGE.- ¿Lo dices por mí?/ANTONIO.- Como muchos que detuvieron el proceso con su cautela de solteronas, trabando los avances.../JORGE.- ¿Sabés una cosa, pibe? Si el proceso no hubiese sufrido el embate de los ultras, todavía estaríamos allá construyendo el socialismo./ANTONIO.- Uds. desconcertaron a las masas con órdenes y contraórdenes. Les impidieron armarse cuando aun era tiempo./JORGE.- ¿Sos loco, vos? ¿Armarse contra un ejército tecnificado, profesional? Andate a un jardín de infancia a jugar a las canicas. IVÁN.- ¡Vamos, amigos, por favor..!” Ibidem.

¹³² “IVÁN.- Amigos... Agradezco su... No estamos solos, después de todo./JORGE.- ¿Solos? /IRENE.- ¡Qué idea! ¿Puede alguien sentirse solo entre compañeros? (...)/¡Me dieron ganas de crear el móvil más lindo que se haya visto jamás! (Trae una canasta con lanas de vivos colores y un atado de palitos. Se sienta en un taburete a trabajar).” Ibidem.

caixa de Pandora.

No contexto das ditaduras, como foram as sofridas pela América Latina entre as décadas de 1960 e 1980, exilados semelhantes às personagens que se encontram no albergue onde se passa a ação da peça passam a viver à margem das leis do país que os acolhe. As personagens da peça não possuem status de refugiados nem de asilados. Só possuem um visto de turista que devem renovar periodicamente. Sua permanência torna-se assunto de polícia, pois é ante essa instância que devem se reportar e, também, dela escapar. A necessidade de viver nos limiares transgressores da lei é produzida pela perda dos seus direitos nos seus respectivos países, pois neles são impedidos de trabalhar, de residir: de pertencer.

Tal situação quase que pode ser descrita pelas palavras que Hanna Arendt empregava para os *apátridas*, pessoas “forçadas a viver fora do mundo comum é que são devolvidas, em plena civilização, à sua elementaridade natural, à sua mera diferenciação. (...) paradoxo da perda dos direitos humanos é que essa perda coincide com o instante em que a pessoa torna-se um ser humano em geral — sem uma profissão, sem uma cidadania, sem uma opinião, sem uma ação pela qual se identifique e se especifique — c diferente em geral, representando nada além da sua individualidade absoluta e singular, que, privada da expressão e da ação sobre um mundo comum, perde todo o seu significado”¹³³

Para resistirem diante da idéia de adquirir tal condição, as personagens da peça reelaboram a *Patria Grande*. A perda dos direitos parece lhes conferir a oportunidade de se relacionarem no lugar em que se encontram sem passar pela legitimidade das leis civilizatórias, as mesmas leis que os arrancaram dos seus respectivos lugares de nascença. O lar passa a ser uma decisão: mais do que um lugar, um espaço a ser construído.

¹³³

ARENDR, Hanna, *Origens do totalitarismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p.335-336

*“Era ainda jovem demais para saber que a
memória do coração elimina as
más lembranças e enaltece as
boas e que graças a esse artifício
conseguimos suportar o
passado”¹³⁴*

Capítulo II

Lembradora, a conservadora do Libertador.

Em 1983, a efeméride do 24 de julho seria o centro das comemorações pelo bicentenário do nascimento de Simón Bolívar¹³⁵ em toda a América hispânica. Essa celebração da memória coincide com o ano em que Sergio Arrau, já fincado na capital peruana, criou a sua obra *A Libertadora do Libertador*¹³⁶, monólogo que será analisado no presente capítulo. Trata sobre Manuelita Sáenz (Quito, Equador, 1797 – Paíta, Peru, 1856), uma mulher incomum cuja vida uniu-se com a de Bolívar desde que se conheceram, em 1822. Pelo fato de ela já ser casada, o relacionamento tornou-se um escândalo nas épocas em que nasciam repúblicas na América Hispânica. O título *A Libertadora del Libertador* alude ao apelido ganho por Manuela Sáenz após salvar Bolívar da morte iminente em duas oportunidades, uma delas representada na peça de Sergio Arrau. E ainda que

¹³⁴ GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. O amor nos tempos do cólera. Rio de Janeiro: Record, 1985. p.134.

¹³⁵ José Antonio de La Santíssima Trinidad (1783-1830), uma das maiores figuras na historiografia e imaginário latino-americanos, nasceu em Caracas no seio de uma família aristocrática e abastada. Estudou e casou na Espanha, mas ficou viúvo e retornou à Venezuela onde liderou as lutas que culminaram na emancipação do seu país, da Colômbia, do Equador, de Panamá (que formavam a *Gran Colombia*), do Peru e da Bolívia. De inquestionável importância na América Latina, é lembrado de formas muito diversas no continente: como Libertador, como ditador tirano, como pouco “amigo”. A figura de Simón Bolívar tem adquirido diversas apropriações e significados nas histórias das repúblicas que governou.

¹³⁶ ARRAU, Sergio. *La Libertadora del Libertador*. Em: *Teatro Escogido* Lima: Ed. Universidad Inca Gracilazo de la Vega, 2006.

tenha sido representada no Peru, no Equador, na Colômbia, na Venezuela e no Brasil, a peça só foi publicada em 2006. É essa a versão que será trabalhada no presente estudo que, pelo recorte do objeto, debruçar-se-á sobre o texto de literatura dramática¹³⁷.

Entre a escrita de *Los móviles*, peça em torno da qual gira o capítulo anterior, e a que será estudada no presente só existem dois anos de diferença. Um aspecto significativo entre ambas é que enquanto na primeira se relacionam personagens de países do Cone sul, Argentina, Uruguai, Chile; em *A Libertadora do Libertador* a protagonista transita pela Grande Colômbia, Venezuela, Colômbia e Equador, e também pelo Peru, em particular, a cidade que foi a de maior importância da América Espanhola colonial: Lima, Cidade dos Reis.

Também, assim como Irene em *Los móviles*, aqui é uma mulher que termina a peça aludindo ao continente como soma de povos reunidos em forma de América Latina. Ambas são mulheres sem filhos e acompanhantes devotadas na vivência das lutas políticas: Irene, esposa de um sindicalista e Manuelita, amante do Libertador. Tem em comum também o fato de ultrapassarem fronteiras e sentirem o continente como sendo a sua terra. Em ambas é justamente isso o que as poupa do sentimento de desterro.

Há, nos textos que compõem a primeira parte da presente pesquisa, mais um elemento no que diz respeito ao tratamento do tempo dramático: as duas peças mantêm unidade de tempo. Manuelita evoca em cena, vivencia as lembranças sem saltos temporais. Porém, embora as lembranças sejam um elemento comum nestas peças, em *Los móviles* elas são passado e a situação presente é vivida separada delas. Observe-se que na referida peça o interrogatório termina por revelar, mas não por determinar nenhuma das transformações das personagens na ação dramática: os seus planos de retornar ao país de origem ou de sair do país de permanência já existiam antes. É a produção de outro sentido para a América Latina como um solo comum o que se constitui como a grande transformação no fim da peripécia. Já para Manuelita a memória é presente e é nisso que reside a particularidade da ação dela: o passado é seu presente.¹³⁸

Em *A Libertadora do Libertador*, o ato de lembrar é o grande tema na peça de Sergio Arrau, que

¹³⁷

Se levarmos em consideração que uma das práticas mais frequentes do dramaturgo Sergio Arrau é a re-escritura das suas peças, cabe perguntar sobre como as encenações (tais como a de *A Libertadora do Libertador*, que estreou em 1989, sob direção do próprio Arrau) podem participar neste processo. Espera-se desenvolver tal assunto em uma pesquisa posterior.

¹³⁸

“(...) *El pasado es mi presente.*” ARRAU, op. cit., p.48. (Aqui, como em todas as citações à peça de Sergio Arrau ao longo do capítulo, emprega-se tradução ao português feita pelo próprio pesquisador sob autorização do autor.)

adquire corpo na personagem e ação dramática de Manuelita Sáenz, amante e companheira do Libertador Simón Bolívar. Durante o seu retiro em um pequenino povoado de pescadores no litoral peruano, ela vende conservas para viver e relata seu passado. Nas suas memórias, são as lembranças ao lado de Simón que ganham ênfase. É precisamente a memória, como uma das formas de relação com o passado, que será o eixo da presente análise.

A primeira parte do presente capítulo vai analisar a relação com o passado, proposta na peça, pelo autor, a partir da memória e da lembrança das experiências. É um modo de resistir a essa forma de morte que é o esquecimento e dessa outra, não menos violenta, que é o silenciamento. E isso também se relaciona à reflexão sobre a opção estética do monólogo como formato para este texto de literatura dramática.

Na segunda parte, analisar-se-á como o dramaturgo pensa a América Latina a partir do logrado projeto integrador nos alvares da sua emancipação. A personagem de Manuelita Sáenz como defensora da memória será o eixo da reflexão sobre a amargura desse Libertador que morre desterrado, porém é sobrevivido pelos seus sonhos unificadores. Isso, como uma analogia da região que, havendo-se dividido em muitas repúblicas, ainda guarda o anseio de uma integração.

Na última parte do capítulo se desenvolverá uma interpretação sobre o momento em que a personagem se encontra com Simón Bolívar, cena clímax da peça, e de como essa cena se relaciona com o conjunto do texto.

A ausência de vestígios materiais do narrado será um dos assuntos que Manuelita enfatizará, especialmente perto do final da peça. As cartas de amor que recebera de Bolívar queimaram junto com a casa em que ela morreu, incendiada por ordem das autoridades locais para prevenir que a difteria que acabou com a vida de Manuela se espalhe. Já em outra das residências em que ela habitou, uma casa museu localizada em Lima, o dramaturgo encontrou os rastros de uma personagem histórica que ele transformaria em teatral. Esta aparece na peça como uma mulher que, na falta de objetos, torna-se, ela mesma, a memória, pois suas lembranças não habitam apenas sua mente: elas impregnam seu corpo a ponto de permitirem que vivencie no seu presente tanto emoções quanto sensações passadas.

Na peça analisada neste capítulo enfatiza-se a memória do vivido como relação com o passado e como gerador de sentido para o presente. A personagem interpreta sua experiência na região que seu amado libertou, e a partir de suas recordações, ela passa a construir significados para seu tempo.

II.1 Mulher de lembranças e conservas

Na escolha de apresentar Manuela Sáenz, personagem que Arrau admira (tanto pela perseverança quanto pela devoção ao amado), a partir da ação de lembrar, haveria a idéia de uma memória como forma de resistência. Na peça, a vivência da lembrança é uma ação presente que abre possibilidades de edificar as bases sobre as que o tempo passa a adquirir sentido - no caso de Manuelita, é impedir que o esquecimento termine por matar aquilo que ela mais ama: sua história com Simón e a sua América, sonhada como projeto de integração.

O dramaturgo se propôs (como mencionado em correspondência eletrônica¹³⁹) a dar conta da solidão e abandono final de Manuela Sáenz, da injustiça e do abuso cometidos contra ela pelo fato de ter sido amante de Bolívar¹⁴⁰ após o desterro a que fora condenado o Libertador. A peça trata, assim, da fortaleza do amor de Manuelita por Bolívar a ponto de, após a morte deste, construir o sentido da sua vida a partir da ação de lembrá-lo.

Ainda, é preciso considerar que a experiência pessoal de Arrau de viver e lecionar na Venezuela, na Colômbia e no Equador estava muito recente¹⁴¹ na época em que a peça foi criada. E, também, que foi após outra vivência, a de estar na casa que Manuelita e Simón habitaram no bairro limenho da *Magdalena*. A visita o estimulou para escrever sobre esta personagem da história da América Latina¹⁴². Assim, o gesto de criar *A Libertadora do Libertador* em tal contexto bem pode ser interpretado em relação aos sentimentos e convicções continentais de Arrau. A seguir, desenvolver-se-á uma interpretação de como essas inquietações encontraram forma estética nesta peça.

II.1.1 O Monólogo da Manuelita de Arrau

Segundo o filólogo húngaro Peter Szondi (1929-1971)¹⁴³, o drama moderno teria surgido no

¹³⁹ "RE: Saludos. "Me impactó el personaje histórico (no estoy seguro de si fue después de haber visitado el museo de Pueblo Libre, donde vivió con Bolívar) por su carácter, decisión y valor; por la importancia que tuvo como compañera de Bolívar, ayudándolo y hasta protegiéndolo (como ocurrió en Bogotá); y lamentando su final tan injusto en Paíta, curiosamente cerca de Simón Rodríguez, otro personaje fundamental para el Libertador. Leí cuanto pude encontrar sobre ella - que no era mucho, pero sí lo suficiente como para desplegar la imaginación y de alguna manera meterme en su pellejo - e intentar revivir su circunstancia. Preferí escribirlo como monólogo y no meter otros personajes, destacando su independencia y soledad final" Dec. 24, 2011\14:35

<http://us.mg1.mail.yahoo.com/neo/launch?rand=4kbsd22rou05s>

¹⁴⁰ Na peça *Sin outro delito que ser su hijo*, escrita também em 1983, Arrau conta a história de Fernando Túpac Amáru que morre de melancolia por não conseguir agir para mudar a condição de reclusão e solidão a que é confinado por um crime pelo qual ele não é responsável. Foi castigado ao desterro pelas autoridades coloniais em 1781 só por ser filho do rebelde Túpac Amáru II.

¹⁴¹ Sobre essa travessia feita pelo autor Sergio Arrau comentou-se no capítulo I, em que se analisou a peça *Los móviles*.

¹⁴² Para o eventual leitor brasileiro da peça poderia ser interessante saber que Manuela Sáenz viveu na mesma época de outra mulher passional cujo espírito rebelde é tão lembrado como a força e lealdade do seu amor: Anita Garibaldi

¹⁴³ SZONDI, Peter. *Teoria do Drama Moderno 1880-1950*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.

Renascimento como representação de um homem que construía, partindo somente da reprodução das relações intersubjetivas, a realidade de uma obra que falava dele e a partir dele: esse sujeito seria o protagonista de um palco onde sua força de vontade enfrentaria, a partir de sua individualidade, um meio que deveria ser transformado e conquistado por ele. O âmbito do "inter" era essencial para o sujeito, pois tratava-se de um indivíduo que se relacionava com outros indivíduos e, no drama, de uma subjetividade que precisava objetivar-se para estabelecer relações com outras subjetividades. Essa objetivação se conseguia mediante o diálogo como única possibilidade de comunicação intersubjetiva. O drama seria uma dialética fechada em si mesma, mas livre e redefinida constantemente a partir desta relação entre sujeitos donos da própria vontade.

O drama, segundo Szondi é absoluto, não comporta a citação nem a variação e seu tempo é sempre o presente. O dramaturgo está ausente; as palavras são decisões pronunciadas a partir da situação e só existem nela; o espectador assiste calado, paralisado, entretanto, em sua passividade total, o espectador era e é arrancado para o jogo dramático: ele falaria “pela boca de todas as personagens”. A relação que pressupõe o drama conhece somente a separação e a identidade perfeitas, o espectador nem invade nem interpela. A relação deve ser de identificação.

Sem ser estático, estabelece um decurso temporal específico: o presente passa e vira passado. Só o presente está em cena, mas ele passa produzindo transformação, e surge um novo presente de sua antítese. O tempo do drama é uma sequência de presentes e cada momento deve conter em si “o germe do futuro”. Isso é possível porque a sua estrutura é dialética, baseada na relação intersubjetiva. Cada momento deve provocar e motivar o seguinte como consequência, numa relação causa-efeito, e isso exclui o acaso. Assim, para Szondi, o drama como unidade é de natureza dialética: desenvolve-se a partir da superação da dialética intersubjetiva a qual se objetiva pelo diálogo, que seria o suporte do drama. A teoria de Szondi pode sintetizar-se na sua fala: da possibilidade do diálogo depende a possibilidade do drama.

Diferentemente, o monólogo é o:

(...) discurso que a personagem faz para si mesma e se distingue do diálogo pela ausência de intercâmbio verbal e pela extensão de uma fala destacável do contexto conflitual e dialógico. O contexto permanece o mesmo do princípio ao fim, e as mudanças de direção semântica (próprias do diálogo) são limitadas a um mínimo, de maneira a garantir a unidade do assunto da enunciação.¹⁴⁴

Esta definição do teatrólogo francês Patrice Pavis é pertinente para entender como Manuelita, ainda que na peça fale com outras personagens ou mesmo com o público segundo rubrica, estabelecerá um diálogo no sentido dramático propriamente dito. Na cena das velhas da aristocracia limenha, como veremos adiante, ela não só as imita emitindo, assim, caricaturalmente, sua opinião a respeito destas; mas também fala a partir de si própria com as outras personagens como pertencendo a ela mesma, o que pode ser interpretado como mais uma amostra de que, para a protagonista, o passado é seu presente¹⁴⁵. As personagens dos conspiradores na cena em que ela evoca a tentativa frustrada de captura que sofrera Bolívar no quarto do casal (trecho que também será citado posteriormente) têm um tratamento similar, pois foi ela quem os encarou e é só a partir dela que os conhecemos, e não a partir de Bolívar. No caso do diálogo com Simón Rodríguez, antigo tutor do Libertador, repete esse recurso.

Devido ao fato de que o monólogo impõe a fala a partir de si da personagem dramática, a escolha deste recurso por parte do autor relaciona-se de maneira direta com sua intenção de destacar a solidão de Manuela Sáenz, cuja ação, na peça, é a de conservar-lembrar. Essa seria sua solução artística. As rubricas que indicam a proximidade com o público sugerem que a representação seja feita num teatro pequeno, o que se adequaria ao clima de intimidade necessário para a narração de confidências.

Por outro lado, para refletir sobre o monólogo, o pesquisador e diretor teatral Jean-Pierre Ryngaert cita a teatróloga Anne Ubersfeldt e indica que: “(...) um monólogo pode ser analisado como um diálogo consigo mesmo, mas também com o Céu, com uma personagem imaginária, com um objeto, com o público, na medida em que o ator define seus apoios de representação e que toda fala, no teatro, busca seu destinatário(...)”¹⁴⁶. Assim, cabe perguntar qual seria o destinatário da fala de Manuelita, narrativa em primeira pessoa e que dá conta do desejo de contar lembranças. Se entendemos a peça como um dispositivo elaborado por Arrau para se dirigir a um público do presente (da década de 1980), o monólogo *A Libertadora do Libertador* viria a se constituir como a solução, além de um problema artístico, de um problema ético: dar voz a uma personagem negligenciada pela chamada história oficial, no caso de Manuelita, a peruana. Ryngaert afirma sobre o receptor que “é a ele, em última instância, que todos os discursos são dirigidos, ainda que raramente o sejam de maneira explícita (...) a fala está sempre em busca de seu destinatário.”¹⁴⁷

¹⁴⁵ Essa é uma fala da personagem que será muito citada o longo do presente capítulo: “*El pasado es mi presente*” ARRAU, op.cit., p.48.

¹⁴⁶ RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do teatro*. Rio de Janeiro: M Fontes, 1996. p.109-110

¹⁴⁷ Ibidem, p.103.

O autor Sergio Arrau passa a ser o enunciador de uma fala que busca um destinatário para quem as lembranças de Manuelita Sáenz possam fazer sentido no presente. Ele apresenta uma personagem que, monologando, organiza alguns retalhos da sua vida. É a ação de estruturar a memória mediante a fala-relato que caracteriza e constitui a existência dela como personagem. Essa fala contém como inquietação a América Latina que o dramaturgo passou a rever após o seu trânsito pelo litoral do Pacífico, o qual foi o mesmo cenário em que viveu, amou e lutou Manuela Sáenz y Aispuru.

II.1.2 Os motivos de Arrau

Em *A Libertadora do Libertador*, Sergio Arrau decidiu outorgar uma voz à figura histórica de Manuela Sáenz e para isso elaborou uma personagem teatral. O fato de que durante a análise da peça tenham aparecido vários elementos que foram relacionados com a escrita do texto fez pensar na possibilidade de interpretar a peça como um ato deliberado¹⁴⁸ em resposta a uma inquietação do autor.

O dramaturgo passou os anos de meados da década de 1970 transitando entre vários países da América Latina. Do Chile decidiu sair devido às dificuldades que teve para trabalhar durante a ditadura de Augusto Pinochet. No Peru não podia permanecer por muito tempo porque seu visto era de turista apesar de ter dois filhos peruanos com sua primeira esposa, a atriz Haydée Orihuela. Esse tipo de visto exigia a constante renovação, o que o obrigava a sair repetidamente do país. Tal situação fez com que ele, já separado, decidisse ir ao Equador primeiro, atendendo a um convite da Universidade Central, em Quito que, também, publicou em 1975 seu ensaio *Manual de Instrução Teatral*¹⁴⁹. Depois da sua permanência naquele país, o autor continuou em direção ao norte: Colômbia e Venezuela.

O chamado da sua filha mais velha, Fresia¹⁵⁰, comunicando o falecimento da senhora Haydée, fez com que Sergio Arrau voltasse ao Peru. A situação do seu visto foi finalmente resolvida por um antigo aluno seu que se tornou *Ministro del Interior* no Peru nos primeiros anos da década de 1980. Então, o autor fixou residência definitiva em Lima. Trabalhou como docente e diretor teatral, e

¹⁴⁸ O ato deliberado relaciona-se com o que Michael Baxandall chama de Intenção: seria a “condição geral de toda ação humana racional” (...) “A intenção é a peculiaridade que as coisas têm de se inclinar para o futuro” (...) “relação entre o objeto e as condições em que foi produzido (...)”. “Intenção” aplica-se mais aos quadros que aos pintores” (...) “é uma construção mental que descreve a relação de um quadro com seu contexto”. BAXANDALL, Michael. *Padrões de intenção: A explicação histórica dos quadros*. São Paulo: Companhia das Letras. 1985. p.81.

¹⁴⁹ ARRAU, Sergio. *Manual de Instrucción Teatral*. Quito: Universidad Central, Editorial Universitaria, 1975.

¹⁵⁰ Os dois filhos de Sergio Arrau e Haydée Orihuela levam nomes de personagens do poema épico *La Araucana*, de Alonso de Ercilla: Fresia e Lautaro. No seu segundo casamento, com a coronel da *Policía Nacional del Perú*, Dra. Bexy Porras, Arrau tem mais um filho, o jovem engenheiro Sergio Sebastián.

continuou com a sua escritura dramática. Uma revisão das peças escritas desde essa época serve para confirmar que a América Latina é o principal assunto de suas peças, a maioria delas relacionadas com a história.¹⁵¹

Esse parece ser um ponto de inflexão na carreira artística e profissional de Arrau. Por isso se considera importante pensar, na análise desta peça, sobre o tema e a época de escrita, na relação entre autor, assunto escolhido e forma trabalhada. Sendo que a peça *A Libertadora del Libertador* é produto elaborado intencionalmente como resposta a uma inquietação, o objeto do presente estudo acudir-se-á com as reflexões do historiador da arte Michael Baxandall.

Nosso modo de proceder na análise dos Padrões de Intenção parece indicar que vemos em X (o agente ou artista) um misto de racionalidade, cultura e caráter essencial. Isso significa, entre outras coisas, que só poderemos aplicar o esquema analítico que vai do problema à solução se tivermos a solução diante de nós, porque a quantidade de informações que temos sobre X é insuficiente para levar a cabo o modelo; em vez disso usamos a solução como um dado ao qual nos referimos constantemente.¹⁵²

Ao se referir à intenção, Baxandall é enfático em apontar que os objetos históricos (produzidos por atores históricos) possuiriam uma qualidade intencional, um propósito, que caracterizaria ao ator e ao objeto. A intenção, então, resultaria da relação entre o objeto e suas circunstâncias, e isso constituiria sua peculiaridade de inclinar-se para o futuro¹⁵³.

Para a análise da intencionalidade, Baxandall desenvolveu as noções de *Encargo* e de *Diretriz* que são particularmente pertinentes para as questões acima referidas sobre *A Libertadora del Libertador*. A primeira, segundo o próprio historiador, não teria forma. Esta começaria a aparecer a partir das segundas, e seria construída como um ato muito pessoal de um ser social, inserido em determinadas circunstâncias culturais e com as que se relacionaria a partir da sua particular percepção sobre elas¹⁵⁴. Se o *Encargo* se relaciona com aquilo que o autor se propõe a cumprir, a forma que isso vai adquirindo em função das especificidades das condições e circunstâncias vai se constituir como *Diretrizes*.

No caso da peça sobre Manuelita Sáenz pode-se pensar no dramaturgo e ao mesmo tempo professor de História e Geografia sensibilizado por muitas experiências recentes e que resultaram numa outra

¹⁵¹ Sergio Arrau considera que suas peças de tema histórico são prova da sua falta de imaginação, pois como não teria dom para fabular, precisou limitar-se a fatos acontecidos. Entrevista concedida a Manuel Guerrero no dia 23 de Março de 2012, no domicílio do autor.

¹⁵² BAXANDALL, op. cit., p.73-74

¹⁵³ Ibidem, p.81.

¹⁵⁴ Ibidem, p.86-87.

significação de suas percepções sobre a América Latina. Esta, só vai tomando formas peculiares como autoria de Arrau na sua escrita dramática. *A Libertadora do Libertador* é uma dessas formas em que a América Latina de Arrau se materializa em dramaturgia.

A necessidade artística do dramaturgo, o desejo do professor de Geografia e História de dar voz a uma personagem de quem se fala pouco e cuja vida o sensibilizou, a consulta a textos históricos, a qual comprovou como parte da historiografia precedente, principalmente a peruana, silenciou a respeito de Manuelita Sáenz, a solidão desta personagem na velhice, sem mais do que suas lembranças e desejos de integração continental, mesmo após viver tantas traições - tudo isso pode ser pensado como aquilo que veio tomar corpo em um texto teatral dirigido a um público mais próximo do tempo de escrita. As conservas-lembranças de Manuelita vem de encontro às que se conservam em outros textos:

Não tentei me envenenar, como afirmam alguns historiadores fantasiosos. Nem imitar Cleópatra me deixando morder por uma víbora, como falam outros ainda mais fantasiosos. Não, é totalmente falso. Não resolvi me matar. Os suicidas vão pro inferno, não é, Jonatás? Eu não acredito nessas coisas, mas como meu Simón está no céu... Aonde mais, então, iria a gente se juntar?¹⁵⁵

A sua personagem é quem despreza alguns dos historiadores, os fantasiosos. Uma ficção discute com outra, justamente pelo fato de ser ficcional e fantasiosa. Mais ainda, é a personagem teatral que argumenta logicamente a partir de si: não se matou para poder ir ao céu e encontrar Bolívar, pois a sua esperança de encontrá-lo novamente é maior que seu ateísmo que, por sinal, é sempre contestado por ela mesma, na peça. O que se pode comprovar é que há muitas versões de Manuelita Sáenz e que a Manuelita de Arrau discute com as outras. Inclusive, com aquela que a peça menciona e coloca: outro tipo de relato que habita a memória coletiva: o boato. A peça está cheia deles. O boato não tem compromisso com a veracidade, mas é uma prova de como algo é imaginado, produzido e anônimo. Deste modo forma-se o mosaico composto dos fragmentos rememorados pela personagem e que vai se montando no monólogo. É essa a operação que o historiador Jacques Le Goff verifica em sua revisão das noções de memória:

Descendem daqui diversas concepções recentes da memória, que põem a tônica nos aspectos de estruturação, nas atividades de auto-organização. Os fenômenos da memória, tanto nos seus aspectos biológicos como nos psicológicos, mais não são do que os resultados de sistemas dinâmicos de

155

“No intenté envenenarme, como dicen algunos historiadores fantasiosos. Ni imitar a Cleopatra haciéndome morder por una víbora, como cuentan otros más fantasiosos todavía. No, es totalmente falso. No me resolví a matarme. Los suicidas van al infierno, ¿no es cierto, Jonatás? Yo no creo en esas cosas, pero como mi Simón está en el cielo... ¿Entonces dónde nos íbamos a juntar?” ARRAU. Op. cit., p.45.

organização e apenas existem na medida em que a organização os mantém ou os reconstitui.¹⁵⁶

Se o monólogo tornou-se a forma para dar conta da personagem que cumpre suas Bodas de Prata de solidão¹⁵⁷, o ato de Lembrar como ação dramática faz com que ela combata o esquecimento presentificando vivências, acontecimentos, sentimentos, emoções do passado para construir sentidos no presente.

II.1.3 Fazer a lembrança

Pode-se afirmar que na peça a recordação aparece como um exercício. A propósito deste enfoque, a crítica chilena Nelly Richard propõe a questão da memória como uma prática: “‘praticar’ a memória implica dispor dos instrumentos conceituais e interpretativos necessários para investigar a densidade simbólica dos relatos; ‘expressar os seus tormentos’ supõe recorrer a figuras de linguagem (símbolos, metáforas, alegorias) suficientemente comovedoras para que entrem em relação solidária com a liberação emocional da lembrança.”¹⁵⁸

A reflexão de Richard transporta-se do âmbito da reflexão teórica ao da interpretação de narrações e sentimentos que atravessam o tempo na busca de um sentido para o presente, e pode ser aplicada na análise da personagem desta peça: a memória viva seria então uma relação com o passado, se assim entendida. Isso permite interpretar o fato do autor não incluir no texto uma das frases célebres de Bolívar: a memória que tematiza a peça passa a dialogar com a memória do receptor da peça e instigá-lo a buscar nela algum resto ou rastro do Libertador. Cabe, então, estabelecer uma analogia: Simón é para a Manuelita o que a História pode ser para o receptor da peça.

A protagonista da peça lembra e narra lembranças, e é esta ação que a faz existir como personagem teatral. Se, e de acordo com o teórico francês Jean-Pierre Ryngaert “(...) a fala de uma personagem organiza sua relação com o mundo”¹⁵⁹, quando ela faz falar as outras personagens através de si, o seu mundo se ordena a partir do que ela lembra. Ela vive para manter a lembrança que é fixa, conservada na sua existência. Essa é a sua ação. Sendo a própria Manuelita o receptáculo das suas recordações, é como as conservas que faz para viver.

¹⁵⁶ LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas: Editora UNICAMP, 1990. p.425.

¹⁵⁷ Arrau, op.cit., p.45

¹⁵⁸ RICHARD, Nelly. *Políticas da Memória e Técnicas do Esquecimento*. Em: MIRANDA, Wander (Org.) *Narrativas da Modernidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999. Pp.321-338. p321.

¹⁵⁹ RYNGAERT, op.cit, p.102.

Lembrar. Esse é o verbo que organiza a peça em torno da memória. A Manuelita de Arrau que vive pelas recordações coloca esse assunto na obra do dramaturgo. A exigência inerente à forma teatral faz com que seja o corpo da personagem o âmbito onde se presentifica o passado.

Só de lembrar me estremeço e meus cabelos ficam em pé. Eletricidade pura, entendem? Se até parece que o estou vendo... (SUSPIRA). Quando, na verdade, faz já... Quanto... deixa ver? Vinte e cinco anos? Mais? Trinta... quicá? Como o tempo passa, ora!¹⁶⁰

No trecho citado pode-se observar como a descrição da manifestação física aponta para a lembrança que se corporifica no presente, o que tensiona o fato de se tratarem de eventos acontecidos muito tempo atrás. A atualização do passado passa também por preencher de sentido a presença da personagem.

O corpo como lugar da memória também aparece fortemente na cena dos conspiradores. Tal é um fato acontecido durante a permanência do casal em Bogotá. Foi essa uma das ocasiões em que Manuela Sáenz salvou a vida de Bolívar:

Uma noite... Noite de 25 de Setembro, tenho a data bem gravada nas minhas recordações... Acho que do ano 28. Bogotá dormia sob a chuva. Essa insalubre chuva de Santa Fé de Bogotá. Pelas ruas empedradas não passava ninguém. Ninguém? A maldade nunca descansa. Uma dúzia de soldados e um grupo de universitários se deslizam em direção ao palácio de São Carlos. Morra o tirano! gritam os desalmados. E matam os sentinelas e os ajudantes do meu presidente. Simón e eu acordamos com o barulho. Bolívar, doente como sempre, pula da cama e busca sua espada.

- Não, Simón, são muitos! Tem que fugir logo.

E eu o ajudei a pular por uma janela que dava à rua. Janela muito alta, e ele que era tão *chiquito*... já podem imaginar. Felizmente não lhe aconteceu nada e saiu correndo pela rua.

Coitadinho! Se tivessem visto... Dava uma ternura tremenda ver como corria com seu camião molhadinho sob a chuva...!

Só então deixei que entrassem os assaltantes que quase arrombam a porta.

- O que vocês querem...?

- A Bolívar.

- O presidente não está aqui.

- E onde está?

- O presidente foi embora faz horas.

Um oficial me dá um bofetão.

- Mente! Onde ele está?

- Filho de uma cachorra maldita...! Não sabe quem sou eu? Vai bater na vadia da tua mulher que está te fazendo de corno!

Revolveram tudo. Viram a janela aberta e se foram.

- Meu Deus, faça que Simón chegue a lugar seguro! Se ajudar, eu prometo fazer consertar o templo da Candelária. Mesmo que não acredite em ti *Diosito*, proteja-o, por favor. Duas horas depois voltou Bolívar em meio a aplausos. Trazia o camião encharcado. Tinha se ocultado embaixo

¹⁶⁰ “¡De puro recordarlo me hace estremecer y se me paran los pelos. Electricidad pura, ¿entienden? Si me parece estarlo viendo... (SUSPIRA). Y sin embargo hace ya... ¿Cuánto, a ver? ¿Veinticinco años? ¿Más? ¿Treinta, quizá? ¡Cómo pasa el tiempo, caray!” ARRAU, op. cit., p.39.

da ponte de uma acéquia. Por cima passavam forças de cavalaria que gritavam: Morra o tirano! Mas depois passaram outras que gritavam: Viva o Libertador! Os *Morras* foram calando e os *Vivas* aumentando até que só restaram os *vivas*. Então saiu. Dei banho, fiz dormir. Ninei. Dei a ele meu calor de mãe, de amante.¹⁶¹

A profanação do espaço que Manuelita compartilhava com Bolívar não se restringe à habitação do casal. O anseio integrador como apresentado na peça torna-se também um âmbito vulnerável. Os militares e os universitários que irrompem nele também são de Bogotá, parte daquela mesma terra que Manuelita sente como sendo sua. É essa ameaça que provêm do interior que deixa ainda mais exposto o casal, uma mulher pequena e um homem doente, que nem uma porta nem uma chuva podem proteger da ameaça que nunca descansa.

Por isso é significativo que Manuelita não se lembre precisamente do ano, mas sim, exatamente, do dia. O espaço íntimo do casal no Palácio de São Carlos, a residência presidencial na época, é ameaçado subitamente pelos “sem alma” que trazem a morte até o espaço em que seu amado descansa e se recupera, e constante é também a ameaça de fragmentação ainda maior na região. Porém, a descrição mostra uma cidade¹⁶² em que chove dois dias depois da chegada da primavera meridional, que tem suas ruas empedradas e que forneceu refúgio ao fugitivo Bolívar entre uma ponte e um dos riachos que a atravessa (e cujo desborde pelas chuvas a torna insalubre). A paisagem da capital andina de uma das jovens repúblicas passa a ser o cenário da experiência impregnada no corpo de Manuelita.

O corpo da personagem passa a relatar a violência passada. A memória está escrita e narrada no seu rosto, mas é a ação dramática que revela o propósito de Manuelita: distrair os conspiradores para que Bolívar consiga fugir. Na cena é a elaboração de uma situação de extrema vulnerabilidade que

¹⁶¹ “Una noche... Noche del 25 de Setiembre, la tengo bien grabada en mis recuerdos... Creo que del año 28. Bogotá dormía bajo la lluvia. Esa insalubre lluvia de Santafé de Bogotá. Por las calles empedradas no pasaba nadie. ¿Nadie? La maldad nunca descansa. Una docena de soldados y un grupo de universitarios se deslizaba hacia el palacio de San Carlos. ¡Abajo el tirano!, gritan los desalmados. Y matan a los centinelas y ayudantes de mi presidente. Simón y yo despertamos con la bulla. Bolívar, enfermo como de costumbre, salta de la cama y busca su espada.\-. ¡No, Simón, son muchos! Tienes que huir en seguida. Y lo ayudé a saltar por una ventana a la calle. Ventana muy alta, y él que era tan chiquito...ya se pueden imaginar. Felizmente no le pasó nada y se fue corriendo por la calle. ¡Pobrecito! Si lo hubieran visto... ¡Daba una ternura tremenda verlo corriendo con su camisón mojado bajo la lluvia...! Entonces déjelo entrar a los asaltantes que casi botaban la puerta. -. ¿Qué quieren Uds...? -. A Bolívar.\-. El presidente no está aquí.\-. ¿Y dónde está?\-. El presidente se marchó hace horas.\Un oficial me pega una bofetada.\-. ¡Mientes! ¿Dónde está?\-. ¡Hijo de mala perra...! ¿no sabes quién soy? ¡Anda a pegarle a la zorra de tu mujer, que te está poniendo los cuernos!\Revisaron todo. Vieron la ventana abierta y se fueron. -. ¡Dios mío, haz que Simón llegue a lugar seguro! Si lo ayudas te prometo hacer reparar el templo de la Candelaria. Aunque no creo en ti, Diosito, ayúdalo por favor Venía con el camisón empapado. Se había ocultado bajo el puente de un arroyo. Por encima pasaban fuerzas de caballería que gritaban: ¡Muera el tirano! Pero luego pasaron otras que gritaban: ¡Viva el Libertador! Los muertos se fueron achicando y los vivos agrandándose hasta quedar sólo los vivos. Entonces salió. Lo bañé y lo acosté. Lo arrullé. Le di mi calor de madre, de amante...” Ibidem., p.44.

¹⁶²

A capital colombiana se encontra a aproximadamente 2.500 m. de altitude sobre o nível do mar.

mostra um corpo que encontra sentido na dor e no perigo e os vivencia como parte de uma ação maior.

Quanto ao momento em que a peça foi escrita, há no acervo documental nos países latino-americanos uma abundante quantidade de relatos sobre a violência que mulheres têm sofrido pelas mãos de homens armados. Mas, também, das pessoas que ignoram o paradeiro de entes queridos e desaparecidos pelas forças repressivas. A cena configura uma imagem de fácil reconhecimento no tempo da escrita.

O relato de Manuelita organiza a experiência da dor e do sofrimento que não é só físico, mas também emocional: o fato de não saber o que aconteceu com o ente amado produz uma angústia que conduz a personagem, frágil, a se render perante uma entidade divina superior a ela, e a esse “deus de carne e osso”. O corpo da personagem, e os corpos de incontáveis pessoas no continente, são provados na capacidade, não só de sobreviver ao sofrimento, mas de lhe encontrar sentido.

Assim, o corpo da Manuelita representado no texto de Arrau pode ser visto também como um arquivo que guarda a marca do bofetão que não se vê no seu rosto. O tempo faz com que as marcas nas peles golpeadas tornem-se mais difíceis de serem percebidas. O incidente representado na cena acontece no contexto da *Conspiración Setembrina*¹⁶³, levantamento cujo propósito era separação da Grande Colômbia. Sergio Arrau coloca na sua peça um bofetão que salvou a vida do Libertador e é um fragmento que alude a uma violência sofrida, cujo sentido era a causa integradora supranacional nos alvares das nações latino-americanas.

Pode-se entender a escolha deste episódio não só como alusão ao título da peça que parafraseia o apelido de Manuela Sáenz. O modo com que a cena é elaborada permite que se estabeleça um contraste entre o corpo como tênue arquivo e a matéria monumental como registro da memória. O oferecimento desesperado de Manuelita durante a sua oração pela proteção de Bolívar refere-se, precisamente, a um pagamento de promessa que ficaria gravado no edifício.

O templo de La Candelária, construído em 1686, é uma obra em que se preserva o passado colonial como patrimônio material e cultural. A sua arquitetura preserva e oculta também os rastros das suas

¹⁶³

Após Bolívar se declarar ditador na cidade de Bogotá, um grupo de jovens liberais e de oficiais do exército se juntaram para expulsá-lo e colocar a Francisco de Paula Santander como presidente constitucional. Em 25 de setembro de 1928 os conspiradores invadiram a sede presidencial, o *Palacio de San Carlos*, decididos a assassinar Simón Bolívar, que salvou-se de morrer com a ajuda de Manuela Sáenz. Depois de ter o levantamento sufocado, os rebeldes foram submetidos a julgamento sumário e condenados a prisão ou a morte.

muitas transformações e materializa a memória coletiva da cidade de Bogotá, em particular, e da América colonial, de modo mais amplo.

A patrimonialização como mecanismo de construção de uma memória oficial é também referenciada na cena. O *Palacio de San Carlos* é um edifício a partir do qual se pode contar boa parte da história das Américas colonial e republicana. Parte das vivências que preenchem de significado o lugar é o episódio da *Conspiración Setembrina*.

A partir da menção, na peça, às tais edificações, se pode pensar na diferença entre a temporalidade da memória individual e a da coletiva, ainda que ambas se imbriquem e alimentem mutuamente. A janela pela qual Bolívar pulou para salvar a sua vida pode ser visitada no palácio de São Carlos, atual sede da diplomacia colombiana. Já a marca na face de Manuelita só vive no corpo da personagem conforme escrito na peça de Sergio Arrau.

O corpo da personagem apresenta firmeza desde início da peça:

Aparece Manuela cantarolando. É uma mulher sessentona, mas está erguida e forte. No decorrer do monólogo, e conforme as lembranças, ela rejuvenesce. Traz um pano muito limpo que coloca na mesa. Olha para a rua, depois para esquerda e direita e entra na sua casa. Volta com um cesto e dele vai tirando frascos de conserva, dispondo-os sobre a mesa.
164

O trecho faz parte da rubrica inicial da peça. O autor apresenta a portadora das lembranças quase na idade em que morreu Manuela Sáenz, por volta dos sessenta anos. É uma mulher erguida, embora envelhecida. Essa primeira imagem da personagem se compõe também com a calma alegria nas cantarolas que acompanham o início da sua jornada. Momentos depois, ela mostra as conservas de cuja preparação e venda vive.

A associação entre as conservas e a subsistência da personagem adquire um sentido maior ao ser relacionada com o fato de ser a conservação, precisamente da memória, o que a faz viver, como se verá posteriormente na peça. Essa vitalidade se relacionaria com o sentido dessa viagem não linear pelo tempo, precisamente na indicação de que ela rejuvenescerá de acordo com as lembrança evocadas, e que será analisada posteriormente.

164

“Es una mujer sesentona, pero se la ve derecha y fuerte. En el transcurso del monólogo, y al tenor de los recuerdos, rejuvenece. Trae un mantel muy limpio que coloca sobre la mesa. Mira la calle, luego hacia la izquierda y derecha y entra a su casa. Vuelve con la cesta de la que va sacando frascos de conserva, disponiéndolos sobre la mesa.” ARRAU, op. cit., p.38.

A analogia das conservas se reforça na dignidade com que a personagem dispõe a sua venda: as conservas são colocadas sobre um pano limpíssimo que cobre a mesa. São trazidas em uma viagem só para elas, carregadas em uma cesta, e permanecem ocultas por uns instantes. Elas são diversas em cores e sabores.

Na trilha de pensar nas conservas como aquilo que preserva, no caso, suas lembranças, elas só podem ser para a personagem as melhores de todo o litoral Pacífico "e Atlântico", pois terão como substância o próprio Bolívar. Memória que é sensorial, pois, como anotado anteriormente, ela vivencia cores, aromas, sensações tácteis e sons.

Se podemos interpretar a memória em Manuelita como aquele corpo que vive pelo ato de lembrar e de contar as recordações, é esse corpo também que vai problematizar a distinção entre passado e presente, elemento que para Jacques Le Goff é essencial na concepção do tempo:

[A distinção entre passado e presente] É, pois, uma operação fundamental da consciência e da ciência históricas. Como o presente não se pode limitar a um instante, a um ponto, a definição da estrutura do presente, seja ou não consciente, é um problema primordial da operação histórica. A definição do período contemporâneo nos programas escolares de história é um bom teste para esta definição do presente histórico.¹⁶⁵

As referências aos aromas, às cores, aos sons, aos sabores e às texturas são frequentes no texto. Também às emoções e paixões experimentadas. É na fisicalidade da personagem que se verifica a vivência das lembranças relatadas. A recordação que adquire forma na narração e se faz visível corporalmente aparece também em outra das peças de Sergio Arrau, a qual é oportuno mencionar. Em *Ela se chama Micaela* (1981) a ação começa assim:

MICAELA.- (Vestida na moda do século XVIII, pensativa se olha em um espelho de corpo inteiro). Quem sou...? Eu? Elas? Sim, mas... Qual delas? O perfume do passado me rodeia como um tufão e giro...giro... para chegar... (...) Ora, Micaela Hernández, reaja! O que há contigo já faz um tempo? (Olha nas gravuras). É como...como se ouvisse às duas Micaelas. (...) Porém, sinto às duas, e não é fantasia. As ouço e sinto verdadeiramente. Como se formassem parte de mim. Como se eu fosse elas. Vivo-as! (Assustada).¹⁶⁶

¹⁶⁵ LE GOFF, op. cit., p.203.

¹⁶⁶ "MICAELA. - (*Vestida a la moda del siglo XVIII, meditabunda se mira em um espejo de cuerpo entero*). ¿Quién soy...? ¿Yo? ¿Ellas? Sí, pero... ¿Cuál de ellas? El perfume del pasado me rodea como un torbellino y giro...giro... para llegar... (...) ¡Vamos, Micaela Hernández, reacciona! ¿Qué te pasa de un tiempo a esta parte? (Mira los dos grabados). Es como...como si oyera a las dos Micaelas. (...) Sin embargo siento a las dos, y no es fantasía. Las oigo y siento verdaderamente. Como si formaran parte de mí. Como si yo fuera ellas. ¡Las vivo! (Asustada)." ARRAU, Sergio. *Ella se llama Micaela*. Em: ARRAU, op.cit.

Micaela Hernández é uma mulher de inícios da década de 1980 que mora em Lima, em um modesto quarto onde cose roupa para viver. Ela experimenta um vestido do século XVIII, figurino teatral na moda usada no Vice-reino do Peru e que lhe foi encomendado por uma cliente atriz para ser consertado. Porém, sua imagem no espelho deixa-a parecida com as mulheres de duas gravuras que adornam a sua moradia: Micaela Bastidas, esposa e lugar-tenente do rebelde Túpac Amáru II, e Micaela Villegas, *La Perricholi*, atriz mestiça que era amante do Vice-rei Manuel Amat e Junient. Essas são as personagens do passado que ela vive no seu corpo. Durante esta experiência a protagonista se relacionará com seus dois amantes. Eles, que não entendem o que se passa com aquela mulher, tratam-na como doente mental e, por isso, ambos são expulsos da casa e da vida da costureira Micaela. Depois desta peripécia, ela encontra um novo sentido para a sua vida.

Pode-se verificar, no trecho citado da dramaturgia de tema histórico de Sergio Arrau, o expediente de fazer com que o corpo de uma personagem seja o lugar do tempo. Mais ainda, tal recurso é o que possibilita, mediante a vivência do passado no presente, a re-significação deste. O fato de que ambas as peças foram criadas quase na mesma época pode indicar o interesse do autor por problematizar teatralmente o tempo, e uma forma de fazê-lo é desestabilizar a distinção entre passado-presente a partir da corporalidade da personagem.

Na rubrica inicial de *A Libertadora do Libertador* indica-se que a mulher sessentona que fala diretamente com a platéia (com o que se diferencia o tempo do relato do tempo relatado) deve também rejuvenescer, segundo as recordações. Desta maneira a estruturação do presente, fundamental na operação histórica, é tensionada na operação poética de Sergio Arrau nesta peça.

O monólogo tem uma unidade de tempo no plano do relato, da ação de narrar: a narração é contínua. Porém, o rejuvenescimento da personagem (que não deve ser confundido com o ato de imitar pelo viés da ridicularização e do exagero às velhas aristocráticas, da cena que será comentada mais adiante) passa a instaurar outro tratamento temporal. A personagem desta peça é construída também a partir do trânsito no tempo e isso instaura uma ambigüidade na cena escrita neste texto de literatura dramática.

A Manuelita de Arrau diverte-se lembrando as reações dos limenhos da sua época: “Ficavam escandalizados de me ver cavalgar em sela como homem, com minhas calças vermelhas, escoltada por minhas serviçais Natan e Jonatás. As limenhas faziam sinal da cruz, cochichavam, cobriam o olho...”. Esse corpo cujas atitudes gestuais transgrediam algumas convenções sociais é, na peça, também capaz de transgredir o tempo.

Há no final do trecho de Jacques Le Goff acima citado uma referência aos textos escolares de história. Ainda que o historiador se refira ao caso do ensino na França, a ênfase dada à determinação de um presente na consciência e na ciência históricas indica que para a narração oficial do já acontecido, isto é, aquela institucionalizada pelo Estado, é premissa a diferenciação entre passado e presente. A ação artística, assim, aparece como possibilidade crítica do discurso oficial como forma legitimada de aproximação do passado.

O problema dessa transformação no corpo da personagem, conforme a narração, inquieta também pelo contraste com Jonatás, personagem cuja representação é inerte e fixa, pois acontece mediante uma boneca negra. Jonatás não tem idade, seu corpo não tem marcas, não possui memória.

É a ação de Manuelita que dá tempo à boneca negra: passado e presente, e assim a transforma em Jonatás. A inércia desta enfatiza o corpo vital de Manuelita que, diferentemente da narração que é sempre em tempo passado, pode se presentificar em diferentes idades. Porém, a inerte Jonatás não é desprovida de entidade. Ela é apresentada como uma imagem, no sentido que emerge sobre tal questão, das reflexões do historiador da arte e teórico alemão Hans Belting, a partir da sua aproximação com a ciência da antropologia.

Para entender a criação de imagens, Belting analisou-as em função do significado destas e da morte em imagens funerárias, nas que estariam igualmente envolvidos o corpo e o meio como presenças, e o corpo do morto como o lugar em que se instalam as imagens. O meio viria a ser um corpo artificial que permitisse a visibilização destas. O corpo do morto (a ausência que a morte provocou e que não se relaciona unicamente com a matéria, mas com a vida deste) é presentificado em um meio que faz visível a imagem. Esta teria como característica uma contradição muito específica: fazer acontecer a presença de uma ausência¹⁶⁷. O acontecimento da imagem que Belting refere é, justamente, a presentificação.

Assim, mediante a boneca preta, a imagem da inerte Jonatás adquire visibilidade e, portanto, presença e sentido, para enfatizar, paradoxalmente, a solidão de Manuelita, do mesmo modo como o seu passado ausente se presentifica na narração das suas memórias. Nem este nem a aia podem ser transformados, mas é na relação com eles que a protagonista pode agir. Na peça, Jonatás adquire

¹⁶⁷

BELTING, Hans. *Por uma antropologia da imagem*. Em: CONCINNITAS - Revista do Instituto de Artes da UERJ. Ano 6 - Vol. 1 - N. 8 - Julho de 2005 p.64-78

presença pelo fato de ser uma imagem cujo acontecer faz parte da ação de Manuelita.

A personagem assim elaborada que pode, então, afirmar: “Eu só tenho passado (...). E o vivo diariamente. O passado é o meu presente.”¹⁶⁸ Esta fala traz a possibilidade de um duplo sentido na oração. Um, é que o passado é vivido como um “agora”, a ação quotidiana de uma mulher que vive para lembrar. Porém, o passado pode ser também um presente no sentido de dom, de dádiva, o vivido como um obséquio conservado no próprio corpo na ausência de outros vestígios materiais.

II.2 O sonho que vem e vai

Sergio Arrau apresenta uma personagem cuja memória individual de tais recordações confronta-se com a coletiva associada às arquiteturas que menciona no monólogo, e que recebe o monumento como legado e herança do passado, de acordo com o que explica Jacques Le Goff¹⁶⁹.

A memória é, portanto, um aspecto fundamental nas operações identificatórias. Estas podem ser entendidas a partir da noção desenvolvida pelo pesquisador francês Denys Cuché,¹⁷⁰ como normas de vinculação necessariamente conscientes. As identidades são, assim, produto elaborado mediante operações conscientes de seleção e organização. Como um mosaico, a união dos fragmentos de experiência guardados na memória de Manuelita pode ser aplicada também ao conjunto de identidades na América Latina.

É a vivência dessa América Latina que vai ser referida por sua personagem já nas falas iniciais:

MANUELA.- Quem quer comprar conservas de frutas...! (A ALGUÉM DO PÚBLICO). Vamos, cavalheiro, anime-se. Não vai encontrar melhores conservas em Paíta. Que Paíta, o quê! No Peru. Que Peru, o quê! No litoral do Pacífico inteiro. E do Atlântico, se pensar um pouco! E do Caribe, sim senhor. Se te conto que até a Jamaica conheço.¹⁷¹

Inclusive antes de revelar o seu nome, a protagonista expõe o lugar que lhe confere autoridade. É pelo fato de conhecer os litorais Pacífico e Atlântico que pode assegurar a qualidade do que conserva. A referência à Jamaica não aparece só como informação histórica sobre as travessias de

¹⁶⁸ “(...) *Yo sólo tengo pasado (...). Y lo vivo diariamente. El pasado es mi presente.*” ARRAU, op. cit., p.48.

¹⁶⁹ LE GOFF, op. cit., p.536.

¹⁷⁰ CUCHÉ, Denys. *A noção de cultura nas ciências sociais*. Bauru: EDUSC, 2002. p.176.

¹⁷¹ “MANUELA.- *¡Quién quiere comprar conservas de frutas...! (A ALGUIEN DEL PUBLICO). Vamos, caballero, anime-se. No va encontrar mejores conservas en Paíta. ¡Qué digo en Paíta! En el Perú. ¡Qué digo en el Perú! En toda la costa del Pacífico. Y del Atlántico, si me apura un poco. Y del Caribe, sí señor. Se lo digo yo que conozco hasta Jamaica.*” ARRAU. op. cit., p. 38.

Manuela Sáenz, mas como uma forma de indicar a sua experiência diversa da América Latina também.

Para o crítico literário Gerald Martin¹⁷² não se deveria refletir sobre a história cultural da América Latina sem levar em consideração as lutas independentistas com que esta se iniciou, e nos finais do século XIX ele identifica no peruano Ricardo Palma (1833-1919) o maior escritor de ficção em prosa da América hispânica. *Las tradiciones peruanas*, uma das obras mais conhecida deste último, é o compêndio de 453 relatos escritos com traços tão particulares que com eles se inaugurou a *Tradición* como forma literária. Em três deles, Palma ocupa-se de Manuelita Sáenz, a quem conheceu e visitou várias vezes durante a época em que a amada de Simón Bolívar vivia a sua velhice em Paita. Na obra, o quadro da personagem que tanto impressionou o escritor baseia-se nas lembranças dos encontros com Manuelita, como no trecho: «*Recordo também que quase sempre me agradava com doces feitos por ela mesma em um braseirinho de ferro que mandava colocar perto da cadeira*»¹⁷³.

Ainda que o retrato elaborado por Palma aproxime-se muito da personagem escrita por Sergio Arrau, é este quem vai defini-la como alguém que recorda. A Manuelita de Arrau é uma mulher capaz de outorgar significado à experiência para encontrar sentido ao seu presente marcado pela dor do fracasso do seu projeto amoroso, da traição sofrida por Bolívar, e as retaliações que ela mesma sofreu depois da morte deste. Uma delas foi o silenciamento.

A ação de escrever sobre personagens pouco lembradas pela historiografia levou-o em repetidas oportunidades a realizar pesquisas históricas e conferir-lhes voz, configurando o palco como espaço para elas existirem e se apresentarem e, mais ainda, para mostrar a posição do autor sobre elas, e nesse mesmo gesto há o propósito de apresentar os acontecimentos de outra maneira ou destacar sucessos pouco conhecidos ou silenciados. É o caso da historiografia peruana em relação à personagem histórica de Manuelita Sáenz.

Este silenciamento foi constatado pela socióloga e escritora peruana Linda Lema Tucker enquanto revisava material jornalístico da primeira metade do século XIX com o objetivo de estudar a participação das mulheres nas lutas independentistas. Após verificar grande escassez de referências

¹⁷² MARTIN, Gerald. *A Literatura, a Música e a Arte na América Latina da Independência a 1870*. In BETHELL, Leslie. *História da América Latina. Vol.3: Da Independência até 1870*. São Paulo: Edusp, 2001, p.829-874. p.829

¹⁷³ «*Recuerdo también que casi siempre me agasajaba con dulces hechos por ella misma en un braserito de hierro que hacía colocar cerca del sillón.*» PALMA, Ricardo. *La Protectora y la Libertadora*. Em: *Tradiciones Peruanas*. Barcelona, Montaner y Simón, 1896. Tomo IV. Disponível em: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/tradiciones-peruanas-septima-serie--0/html/0156a98e-82b2-11df-acc7-002185ce6064_19.html Visitado em: Dez. de 2014.

à Manuelita Sáenz, buscou ao historiador peruano Juan José Veja, que lhe disse: “Olha, Linda, Bolívar no Peru tem sido proscrito. O silêncio em relação à Manuelita Sáenz foi premeditado pela oligarquia peruana na sua tentativa de apagá-la da história. Fizeram-no para que não restasse rastro algum das confabulações e intrigas planejadas contra o Libertador, e que ela descobriu”.¹⁷⁴

Mas, a memória que se apresenta na peça possui recantos nos quais é possível encontrar o que parece perdido. Na interpretação da peça como ato da lembrança e da memória leva-se em consideração que tal exercício implica na busca dos vestígios, como indica o filósofo francês Paul Ricoeur, quando fala sobre o que a noção de rastro e de esquecimento tem em comum. Esta aproximação seria a noção de apagamento e destruição, processo este que não esgota o problema do esquecimento. As memórias perdidas, não o estariam completamente, pois o esquecimento tem um pólo ativo vinculado ao processo de rememorar.¹⁷⁵

Porém, antes de continuar é importante mencionar que Simón Bolívar vem sendo um tema controverso desde a sua chegada no Peru, em 1º de setembro de 1823. Mais de 150 anos depois, continuam as discussões e os conflitos entre pesquisadores sobre a vida e feitos do Libertador. O tempo da escrita da peça está inscrito nessa longa história de versões em tensão, mais ainda: no momento preciso em que se comemora o bicentenário do seu nascimento. Talvez seja no interior tanto da academia quanto da historiografia peruanas, particularmente, que se mantêm discussões tão acirradas sobre Bolívar. Elas começaram muitas décadas atrás e continuam inclusive nos momentos em que se desenvolve a presente investigação. Como exemplos dela pode-se mencionar alguns trabalhos. A publicação, embora muito posterior de *Bolívar, libertador y enemigo Nº 1 del Perú*¹⁷⁶ do historiador Herbert Morote, representa, como o próprio título indica, uma das expressões máximas das versões detratoras da personagem histórica. Em contraste, só para mencionar as mais respeitadas investigações desse país, estão as do político e estudioso Víctor Andrés Belaúnde¹⁷⁷ (Arequipa, 1883- New York, 1966) e as da lingüista e política Dra. Marta Hildebrandt Perez-Treviño (La Libertad, 1925).¹⁷⁸

174

“Mira Linda, Bolívar en el Perú ha sido proscrito. El silencio en relación a Manuelita Sáenz fue premeditado por la oligarquía peruana en su intento de borrarla de la historia. Lo hicieron para que no quedara huella alguna de las maquinaciones y las intrigas planificadas contra el Libertador que ella descubrió.” LEMA TUCKER, Linda. *Manuelita Sáenz, la heroína olvidada del Perú*. Disponível em: <http://alainet.org/active/52178> Consultado em: Junho de 2014. (Trad. nossa)

175

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Unicamp, 2007. p.101.

176

MOROTE, Herbert. *Bolívar, libertador y enemigo Nº 1 del Perú*. Lima: Campodónico, 2007.

177

BELAÚNDE, Víctor Andrés. *Bolívar y el pensamiento político de la revolución hispanoamericana* / Víctor Andrés Belaúnde. Lima : Minerva, 1983.

178

HILDEBRANDT, Marta. *La lengua de Bolívar*. Caracas: Universidad Central de Venezuela, Facultad de Humanidades y Educación. Instituto de Filología "Andrés Bello", 1961.

Em relação ao exposto é que se pode interpretar o seguinte trecho:

Morreu meu Simón na quente Santa Marta, e a mim me deram 30 dias para deixar a Colômbia. O que lhes parece? Dessa *Gran Colombia* criada por ele. Equador, Colômbia e Venezuela... o início da integração na América Latina!, que agora, sem ele, caía estrepitosamente...quem sabe se para sempre. Me recusei a partir. Trinta dias de prazo a mim, à mulher do Libertador? ¹⁷⁹

O fragmento é um dos vários momentos da peça em que se faz referência às retaliações por parte de inimigos políticos. Neste caso, o emprego da expressão “*início da integração na América Latina*” remete a um evento específico: o *Congreso Anfictiónico de Panamá* (1825-1828), tentativa de organizar os estados hispano-americanos em uma grande confederação de países.

O referido congresso começou com uma convocatória para a participação, inclusive, do Brasil, além de três países externos à América ibérica: os Estados Unidos, a Inglaterra e os Países Baixos. No fracasso de tal organização intervieram diversos e complexos motivos¹⁸⁰, principalmente a priorização dos projetos particulares no interior dos Estados convocados. É este último que aparece enfaticamente na peça. Porém, as possibilidades integracionistas que vislumbraria Sergio Arrau não estariam restritas aos acordos entre nações. A utilização da preposição “na”, em lugar de “da” permite entender a frase “*integração na América Latina*” como um processo que acontece em um lugar, mas que não necessariamente pressupõe a intervenção dos Estados da região.

O receio de Manuelita sobre o incerto futuro dessa vontade integradora sem a figura de Bolívar deixa, todavia, aberta a esperança manifestada na frase “quem sabe se para sempre”. E, como ação imediata, a sua recusa a partir se apóia na afirmação de um direito contido no fundamento das lutas tanto dela quando de Bolívar: o direito de pertencer. Aceitar resignadamente sua expulsão seria ceder à vontade separatista em cujo cerne habita a divisão entre pessoas e destinos.

Assim, o fato de Sergio Arrau ter decidido escrever no Peru sobre a quitenha Manuelita Sáenz deve ser pensado também levando em consideração o seguinte: isso aconteceu só dois anos depois de mais uma guerra peruano-equatoriana, em 1981 (que no Peru se chama *Conflicto de falso Paquisha* e

179

“Murió mi Simón en la calurosa Santa Marta, y a mí me dieron 30 días para marcharme de Colombia. ¿Qué les parece? De esa Gran Colombia creada por él. Ecuador, Colombia y Venezuela... ¡el comienzo de la integración en Latinoamérica!, que ahora, sin él, se derrumbaba estrepitosamente... quien sabe si para siempre. Me negué a partir. ¿Treinta días de plazo a mí, a la mujer del Libertador?” ARRAU, op.cit., p. 46

180

Para maior informação sobre o assunto se recomenda o minucioso trabalho do mexicano Germán de la Reza. REZA, Germán de la. *El Congreso Anfictiónico de Panamá: Una hipótesis complementaria sobre el fracaso del primer ensayo de integración Latinoamericana* Em: Araucaria, Universidad de Sevilla, vol. 4, núm. 10, segundo semestre, 2003.

no Equador *Conflicto do Paquisha*). Curiosamente, tal conflito se deu, não durante as ditaduras militares, mas durante os recém iniciados regimes democráticos nas duas nações.

II.2.1. A América Latina na Manuelita

Como mencionado no capítulo referente à peça *Los móviles*, Arrau encerra com uma resignificação do que os países da região têm em comum. Já no caso de Manuelita, quando conta na peça sobre sua expulsão da Colômbia, ela grita: “*Tenho direito a ficar o tempo que quiser, sim senhor. Mesmo que goste de Bogotá menos ainda do que de Lima. Tenho direito a ficar porque é minha terra. Como são também Quito, La Paz, Caracas...*”.¹⁸¹

A figura da amante do Libertador condiz com as atitudes do autor em relação a essa região do continente. Lema Tucker cita em um artigo, uma carta escrita por Manuela Sáenz e publicada no jornal *La Aurora* de Bogotá em 20 de junho de 1830, meses antes da morte Bolívar. Em um trecho dela, Manuelita afirma: “*o que eu sei é que o meu País é o continente da América e tenho nascido sob a linha do Equador.*”¹⁸² No referido documento aparecem nitidamente o sentimento em relação às terras recém-emancipadas. Para Lema Tucker, a frase sintetiza o pensamento latino-americano daquela que chama “a heroína esquecida do Peru”, e que este seria equivalente ao do próprio Bolívar, constituindo um horizonte de projetos políticos e unitários dessas ex colônias da sua nascente vida republicana.

Porém, é preciso indicar que a noção de América Latina estava ainda em gestação na época em que a mencionada carta foi escrita. A invenção de tal denominação teve, para a pesquisadora Ana Ligia Prado, o propósito de identificar a região no século XIX. A estudiosa indica também que a sua consolidação e seu emprego como expressão aponta para a possibilidade de contemplá-la como um todo, embora considere as transformações que sofreu o seu significado como noção identificatória nos países da região no século XX.¹⁸³ Na carta citada por Lema Tucker pode-se verificar que, embora a construção de uma denominação regional seja diferente, a personagem histórica de Manuela Sáenz demonstra um anseio identificatório que pode ser expresso mediante a palavra, do mesmo modo que a personagem criada por Sergio Arrau na sua peça.

¹⁸¹ “Tengo derecho a quedarme el tiempo que quiera, sí señor. Por más que Bogotá me guste aún menos que Lima. Tengo derecho a quedarme porque es mi tierra. Como también lo son Quito, La Paz, Caracas...” ARRAU, op. cit., p.46.

¹⁸² “*Lo que sé es que mi País es el continente de la América y he nacido bajo la línea del Ecuador*”. LEMA TUKER, Linda. op. cit.

¹⁸³ PRADO, Maria Ligia. *Identidades Latinoamericanas*. Em: MOUSA-Iye, Ali. *História General de América Latina*. París: UNESCO-TROTTA, 2008, p. 583-615.

A América Latina está formada por inúmeras elaborações identificatórias em cujo conjunto existe uma tensão entre as similitudes e as diferenças. Ana Ligia Prado, porém, destaca que

Na medida em que a história de cada país latino-americano corre paralelamente às demais, atravessando situações sincrônicas bastante semelhantes – a colonização ibérica, a independência política, a formação dos Estados Nacionais, a preeminência inglesa e depois a norte-americana, para ficar nas temáticas tradicionais – não há, do meu ponto de vista, como escapar às comparações.¹⁸⁴

Por outro lado, na década de oitenta também se produz outro processo que pode ser interpretado como recomeço na América Latina: é a época em que as ditaduras terminaram e se instauravam as democracias, após lutas sociais muito violentas. Como lembra a pesquisadora Mariana Villaça¹⁸⁵, isso aconteceu na Bolívia em 1982, na Argentina em 1983, no Uruguai em 1984, no Brasil em 1985, e no Chile em 1988. E mais cedo no Equador, em 1979, e no Peru, em 1980. O monólogo sobre a heroína Manuela, mulher da época em que nasceu a vida independente, é escrito no tempo do alvorecer da redemocratização, pois em 1983 quatro países já tinham encerrado os seus períodos ditatoriais e os outros vieram como continuadores dessa tendência regional.

Na peça, o dramaturgo destaca a época da escrita em relação à época narrada. Um recurso para obter esse efeito é a oralidade da personagem, no emprego do que ele chama de linguagem atual, como fizera numa outra peça histórica: *Puerto del Hambre*, cuja introdução começa com a seguinte indicação: “Utiliza-se o castelhano atual sem tentar imitar o do século XVI, exceto em algumas citações textuais. Os sucessos aconteceram naquele século, mas são apresentados a um público de agora”¹⁸⁶.

Já nas primeiras falas a personagem diz: “Era como para colocá-lo numa moldura dourada, acender para ele velinhas e adorá-lo. E eu o adorei, claro. Vocês sabem a quem me refiro, não é? A Simón, ora. (A OUTRO ESPECTADOR). Como que a qual Simón! De onde o senhor saiu, hein?”¹⁸⁷. Começar a peça indicando que se trata de uma narração sem o recurso teatral da quarta parede¹⁸⁸, estabelecendo uma ambigüidade entre o tempo da realidade e o tempo da cena a partir da

¹⁸⁴ PRADO, Maria Ligia. *Repensando a História Comparada da América Latina*. Em: Revista de História. Universidade de São Paulo, n.º 153, 2005, p.11-33.

¹⁸⁵ VILLAÇA, Mariana. “A redemocratização na América Latina”. Disponível em: <http://anphlac.fflch.usp.br/redemocratizacao-apresentacao>. Visitado em: agosto de 2014.

¹⁸⁶ “Se utiliza el castellano actual sin tratar de imitar al del siglo XVI, salvo en algunas citas textuales. Los sucesos ocurrieron en aquel siglo, pero son presentados a un público de ahora”. ARRAU, Sergio. Inédito.

¹⁸⁷ “Era como para ponerlo en un marco dorado, encenderle velitas y adorarlo. Y yo lo adoré por supuesto. Uds. saben a quien me refiero, ¿no? A Simón, pues. (A OTRO ESPECTADOR). ¿Cómo que a qué Simón! ¿De dónde salió Ud., oiga?” ARRAU, op. cit., p.38.

¹⁸⁸ Quarta Parede: “Parede imaginária que separa o palco da platéia. No teatro ilusionista ou (naturalista),

presença da atriz que dirige a fala da personagem a uma pessoa da plateia, a quem olha de perto.

A partir dessa relação estabelecida nas indicações de autor, apresenta a Jonatás¹⁸⁹, representada na peça por uma boneca negra:

Ela me ensinou a arte da feminilidade, tão necessária para dominar os homens neste mundo regido por homens. Será por isso que gosto tanto de me vestir como homem. Gosto de violência. Adoro animal selvagem, amo terremotos, revoluções... Odeio as mulheres submissas, todas, *ai!* E as desmaiando, de cu apertadinho. Mas, não vão achar que tenho qualquer coisa de... Vocês. Sabem. Imagina! Gosto de homem bem macho... Como meu Simón.¹⁹⁰

A negra Jonatás lhe ensinou a arte da feminilidade que não podia ter aprendido no colégio de freiras no qual estudou, como comentará em outro momento do monólogo. Naquele mundo regido por homens, a Manuelita de Arrau demonstrou saber conquistar um lugar. Saber se colocar nessa segunda pele que vem a ser a roupa serve-lhe para aceder a prazeres vedados para as mulheres do seu tempo.

Porém, no trecho citado, há também algumas referências que merecem atenção. O gosto pelos animais selvagens poderia ser relacionado à maneira como ela própria se manifesta no mundo, e

o espectador assiste a uma ação que se supõe rolar independentemente dele, atrás de uma divisória translúcida. Na qualidade de *voyeur*, o público é instado a observar as personagens, que agem sem levar em conta a platéia, como que protegidas por uma quarta parede (...). O realismo e o naturalismo levam ao extremo essa exigência, ao passo que o teatro contemporâneo quebra deliberadamente a ilusão, (*re*)teatraliza a cena ou força a *participação* do público. Uma postura dialética parece ser mais apropriada: existe separação entre palco e platéia e isso pode sofrer várias transformações, e ora eles estão separados, ora juntos, sem que uma coisa elimine a outra, e o teatro vai vivendo dessa constante *denegação*. PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. Perspectiva: São Paulo, 2005.

¹⁸⁹ Natán e Jonatás foram serviçais de Manuela Sáenz e são mencionadas na peça. A segunda é representada por uma boneca negra do tamanho de uma pessoa adulta. O médico e historiador equatoriano Reinaldo Minho diz sobre Jonatás:

“Jonatás não somente dançava pintando com suas águas essenciais o chão em que bailava nas contorsões da ñapanga. Também gozou das humanas carícias de um companheiro negro em Jamaica (...). Servindo a la niña Manuelita estavam Nathan, um pouco séria, e Jonatás. A inquieta Jonatás foi de Chota. As negras foram escravas compradas pelos Aispurus? No mercado livre o dos jesuítas? (...) Os filósofos gregos suavam tinta pensando a quem pertencia a filha de uma escrava. Se à mãe ou ao dono da escrava. Por sinal, os filósofos da escravatura resolveram que pertencia ao patrão. (...) Onde morreram Nathan e Jonatás? Morreram livres? Não sei. (...) A pele branca da anciã [Manuela] e a pele negra da jovem foram parar na mesma vala, por pestiadas? Brancos são os ossos de todos os mortos. Vermelho é o sangue de todos os homens do mundo, enquanto vivem.(...) nossa imortal Manuela, brigando pela liberdade e por Bolívar. Nathan e Jonatás, em montaria, vestidas de homem, despedaçaram castelos de fogos de artifício prontos para ridicularizar a Bolívar e Manuela. Lanna em riste e a todo galope, as três amazonas destruíram andaimes. Caíram feridos os cavalos, prenderam às negras. Pediu-se pena de morte contra esses atrevidos militares. Jonatás imitava a seus captores. Mofava-se dos inimigos da jovem Manuela. É preciso buscar seu tempo e completar a sua história.” Miño, Reinaldo. *Manuela Sáenz: presencia y polémica en la historia*. Em: Procesos, revista ecuatoriana de história. Quito. No. 14. Año 1999. Corporación Editorial Nacional. p.115-125. (Trad. nossa)

¹⁹⁰ *“Ella me enseñó el arte de la femineidad, tan necesaria para dominar a los hombres en este mundo regido por hombres. Será por eso que me gusta vestirme de hombre. Me gusta la violencia. Adoro los animales salvajes, amo los terremotos, las revoluciones... Odio a las mujeres sumisas, todas ¡ay! Y desmayándose, las muy culifruncidas. Pero no vayan a creer que tengo algo de... Uds. Saben. ¡Qué ocurrencia! Me gustan los hombres bien machos... Como mi Simón.”* ARRAU, op. cit., p.40.

parece ser uma forma de espelhamento. Os terremotos, a violência e as revoluções, embora não sejam traços exclusivos a região alguma no mundo, em conjunto bem cabem como parte de uma descrição desses territórios latino-americanos que conheceu e nos quais ela viveu. Não lhe seria possível, pois, ter um sentimento afirmativo por essa região tão instável (que, quando não é balançada pela política, o é pela natureza) sem amar os terremotos, a violência e as revoluções. É preciso levar em consideração que, embora terríveis e potencialmente devastadores, esses fenômenos obrigam os sobreviventes a levantarem outros edifícios, construírem outras convivências e colocar à prova as próprias vontades: impelem à transformação.

Por outro lado, destaca-se na caracterização de Manuela Sáenz feita por Sergio Arrau que a atitude masculina da protagonista não implica em aspectos da sua sexualidade que insinuem sequer o homo-erotismo, aspecto que aparece em outras versões e estudos sobre a amante de Bolívar. Tal aspecto revela que o dramaturgo não quis entrar nesse incomprovado aspecto transgressor da personagem histórica. Tais relatos podem ser tão fantasiosos como aqueles que descrevem a morte da amante de Bolívar, após ter deixado, supostamente, que uma serpente a picasse.

Na oralidade de sua personagem dramática, o dramaturgo – cujo acervo intelectual inclui formação e experiência como professor de História e Geografia – integra a paisagem na narração de suas memórias e, com isso, ela se apropria dessa terra também por experiência sensorial e assim a torna seu lugar. Esse traço na composição da personagem será mais evidente nas recordações de sua cidade natal, Quito. Também na cena em que se narra a *Conspiración Setembrina*, a qual será citada posteriormente.

II.2.2. Manuelita e ponto contra o papo das papagaias aristocratas

O temperamento de Manuelita também se revela na razão que justifica seu desgosto pela cidade que não lutou para se transformar, Lima, capital do Vice-reino e maior cidade da Coroa espanhola em território ultramar. Porém, a origem do sentimento de desprezo seria a atitude de suas elites, o que é revelado na cena em que ridiculariza as velhas:

Lima... que cidade mais hipócrita, mais... destrutiva! Quando lembro das papagaias aristocratas que foram me aborrecer...! (IMITA A DUAS VELHAS: UMA MUITO ERGUIDA E DE ENORME BUSTO E A OUTRA ENCOLHIDA E DESDENTADA, ISSO IMPLICA QUE A ATRIZ INTERPRETA TRÊS PERSONAGENS AO MESMO TEMPO).
 - Sou a marquesa de Torre Tagle e Calores Escondidos.
 - E eu a duquesa de Baquíjano e Rugash Benditash.
 - A que devo a honra?
 - Veja, senhora dona...dona...
 - Não conhece meu nome? Me chamo Manuela Sáenz.

- Ah, é! Sáenz de Thorne, certo?
- De Thorne? Eu não sou propriedade de ninguém. Sou Manuela Sáenz e ponto. Combinadas?
- Como preferir. Por se não sabe, a duquesa e eu somos o mais do mais que há nesta *Ciudad de los Reyes*, vulgo Lima.
- O maish do maihs que há no Vice-reinado todo, shi shenhora.
- Vice-reino? Escutem! Está me parecendo que andam atrasadas de notícias, senhoras. Erraram a época.
- É, sherto. Cushta she acoshtumar com ishto de república.
- Senhora Sáenz, vamos diretamente ao ponto, pode ser?
- Shi, shi, ao ponto.
- O senhor Bolívar é sem dúvida apreciado por algumas pessoas no nosso país, embora a sua permanência tão prolongada. Não precisam dele no seu país?
- Comeshando pela shua esposa legítima.
- Não sabiam que a esposa do Simón morreu faz mais de vinte anos?
- Lástima, porque se vivesse não aconteceria o que está acontecendo.
- E o que está acontecendo, posso saber?
- Se faz de inocente, senhora Thorne?
- Sáenz, caramba!
- Não me levante a voz. Seu esposo, James Thorne, mora em Lima, não é verdade?
- Que eshcândalo, por Deush! Homem bom daqueles é o gringo.
- Tem marido vivo e se amanceba com o senhor Bolívar.
- Com o Libertador! Amancebada ou concubina... chamem com o nome que lhes dê na telha. A mim me dá na mesma. E se a mim não preocupa, por que demônios tem que xeretar vocês?
- Uma zinha assim não pode sher a primeira dama.
- O que disse, velha azeda?
- Não me levante a mão! Shou a duquesha de Baquijano y...
- Não vou te levantar a mão, mas o pé, sua bruxa. Às duas vou tirar daqui aos pontapés.
- Bastarda!
- Proshtituta!
- Fora daqui, par de papagaias! Vão! E agradeçam que não faço valer minha condição de Libertadora para não mandá-las apodrecer na cadeia. Lima e suas intrigas. Lima e sua falsidade. Lima e suas dobras. Hoje te enaltece e amanhã te cospe na cara.¹⁹¹

191

“Lima... *¡qué ciudad tan hipócrita, tan... destructiva!* \¿Cuando recuerdo a las cacatúas aristocráticas que me fueron a importunar...! (IMITA A DOS VIEJAS: UNA MUY DERECHA Y DE GRAN BUSTO Y LA OTRA AGACHADA Y SIN DIENTES, ESTO IMPLICA QUE LA ACTRIZ INTERPRETA SIMULTÁNEAMENTE A TRES PERSONAJES).\-. Soy la marquesa de Torre Tagle y Calentura Escondida.\-. Y yo la duquesa de Baquijano y Arrugash Benditash.\-. ¿A qué debo el honor?\-. Mire señora doña...doña...\-. ¿No sabe mi nombre? Me llamo Manuela Sáenz.\-. ¡Ah, sí! Sáenz de Thorne, ¿verdad?\-. ¿De Thorne? Yo no soy propiedad de nadie. Soy Manuela Sáenz y punto. ¿Estamos?\-. Como quiera. Por si no lo sabe, la duquesa y yo somos de lo más que hay en esta Ciudad de los Reyes, vulgo Lima.\-. Lo mash que hay en todo el Virreinato, shi sheñora.\-. ¿Virreinato? ¡Oigan! Me parece que están atrasadas de noticias, señoras. Se equivocaron de época.\-. Esh cierto. Cueshta acoshtumbrarshe a eshto de república.\-. Señora Sáenz, vayamos directamente al grano, ¿le parece? \-. Shi, shi, al grano.\-. El señor Bolívar es sin duda apreciado por algunas personas en nuestro país, pese a su estadía tan prolongada. ¿No lo necesitarán en su país?\-. Comenzando por shu esposa legítima.\-. ¿No sabían que la esposa de Simón murió hace más de veinte años?\-. Lástima, porque si viviera no ocurriría lo que está ocurriendo.\-. ¿Y qué está ocurriendo, se puede saber?\-. ¿Se hace la inocente, señora Thorne?\-. ¡Sáenz, caramba!\-. No me levante la voz. Su esposo, James Thorne, vive en Lima, ¿no es así?\-. ¡Qué eshcándalo, por Dios! Tan buen hombre que esh el gringo.\-. Tiene marido vivo y se amanceba con el señor Bolívar.\-. ¡Con el Libertador! Amancebada o concubina... pongan el apelativo que les dé la gana. A mí no me va ni me viene. Y si a mí no me preocupa, ¿Qué diablos tienen que meterse Uds.?\-. Una mujerzhuela no puede sher la primera dama.\-. ¿Qué dices, vieja cochocha?\-. ¡No me levante la mano! Shoy la duquesha de Baquijano y... \-. No te levantaré la mano sino el pie, vieja bruja. A las dos las sacaré a patadas de aquí.\-. ¡Bastarda!\-. ¡Proshtituta!\-. ¡Fuera de aquí, par de cacatúas! ¡Largo! Y agradezcan que no hago valer mi condición de Libertadora para no mandarlas a podrirse en la cárcel.\Lima y sus intrigas. Lima y su falsedad. Lima y su doblez. Hoy día te alaba y mañana te escupe en la cara.” ARRAU, op. cit. p.42-43.

O desprezo pelas mulheres submissas pode ser entendido precisamente pelo fato de Manuelita afirmar-se na oposição. Como os milhares de mulheres que sofreram, desapareceram e morreram, ou que tiveram seus filhos seqüestrados durante as ditaduras militares da região que, na mesma época em que foi escrita a peça, estavam em processo de terminarem.

Na cena citada há também referências a outras “conservas”, diferentes daquelas que ela quer preservar para viver – as que ela prepara à base de frutas e vende - e daquelas que ela preserva do esquecimento - as de Simón. Estas conservas diversas são, precisamente, as das conservadoras¹⁹², mulheres que fazem ostentação de títulos nobiliários que foram oficialmente extintos, mas que permanecem como fantasmal ranço conialista¹⁹³. As velhas conservadoras passam a fazer parte de um anedotário preservado com humor: a escolha dos nomes das aristocráticas remete a personagens da história da independência. Manuel Salazar y Baquíjano foi membro do primeiro Congresso constituinte. Herdou o título de Conde. Seu tio José Baquíjano y Carrillo foi autor do *Elogio a Jáuregui*, discurso de bem-vindas ao vice-rei Agustín de Jáuregui. Também exerceu os cargos de *oidor* da *Audiencia de Lima* e *vocal del Consejo de Estado*, instância que devia governar Espanha durante o cativeiro de rei Fernando VII. A mais velha das mulheres da cena ostenta esse sobrenome tão presente na alta política do vice-reino do Peru durante o último meio século.

A outra aristocrata remete ao marquês de Torre Tagle, *Delegado Supremo del Perú* entre 1823-1824, e que leva o sobrenome que se tornou célebre na época da independência. A historiadora Carmen McEvoy relata que, quando o *Protector* José San Martín viajou a Guayaquil para se entrevistar com Simón Bolívar, em 1822, José Bernardo Tagle, o Marquês de Torre Tagle foi nomeado *Delegado Supremo del Perú*. A designação de um peruano como ele é um dos rituais que mostraram a aliança entre a elite nativa peruana e o caudilho San Martín. Mas, Torre Tagle só foi uma figura decorativa, pois quem exercia o poder era o ministro Bernardo Monteagudo, um argentino muito odiado em

¹⁹²

O conservadorismo que Manuelita despreza está muito relacionado com a ordem colonial instaurada pela coroa espanhola. A peça mostra a atitude fortemente anti-hispânica, tanto da personagem quanto de Bolívar, assim como a admiração e interesse deste em relação aos anglo-saxões que Bolívar explicita em Carta de Jamaica, um documento que data de 1815. A peça apresenta uma atitude que foi identificada pelo poeta e intelectual português Luis Felipe Castro Mendes como um preconceito histórico em relação à herança ibérica, e que se traduziria no desprezo ao espanhol. Porém, o posicionamento de Bolívar em relação a esse particular é referido só como informação em *A Libertadora del Libertador*. Arrau, porém, como se pode verificar nos textos em que aborda a questão, aponta para a negativa interferência com pretensões hegemônicas de potências estrangeiras. A sua crítica ao intervencionismo dos Estados Unidos e Inglaterra pode ser observada em trechos de peças que serão citadas no capítulo a seguir. Inclusive nesta peça, o autor faz a sua personagem debochar continuamente do seu traído marido inglês. O que interessa na presente análise é que a peça dá conta do sentimento anti-espanhol que teria marcado os alvares da América Latina.

¹⁹³

Para maior informação sobre a abolição de títulos nobiliários após a independência recomenda-se consultar: RIZO-PATRÓN B., Paul. *Grandes propietarias del Perú Virreinal: Las Salazar y Gabino* Em: GUERRA, Margarita & Denisse ROUILLON A. (Org) *Historias paralelas: actas del primer encuentro de historia Perú-México*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia universidad Católica del Perú – El Colegio de Michoacán, 2005. p. 325.

Lima. Em 25 de Julio de 1822 um levantamento organizado pelas elites limenhas terminou com a saída de Monteagudo das esferas do poder. Isso fez com que José de San Martín¹⁹⁴ culpasse Torre Tagle por não ter defendido a permanência do seu conterrâneo.¹⁹⁵

Porém, a referência a Torre Tagle na peça não termina só neste episódio. Mc Evoy explica como as alianças entre os núcleos sobreviventes da aristocracia colonial, os “*hombres de bien*” e os setores populares, pode ajudar a entender a cultura política limenha e a ideologia levantada na passagem da ordem colonial à republicana. Essa foi precisamente a ideologia baseada em mecanismos de paternalismo, negociação e cooptação que orientou o comportamento político de Torre Tagle. Tal faz parte da Lima de intrigas e falsidades que fez sofrer Manuelita.

Entretanto, a história de Torre Tagle na política, na nascente república peruana, continuou no tempo de Bolívar. Este, no começo do ano 1824 já estava instalado em Pativilca, cidade ao norte de Lima. Em fevereiro daquele ano houve o envio de tropas espanholas para tomar Lima. Torre Tagle alinhou-se com os realistas para expulsar Bolívar. Como consequência dessa aproximação, o Congresso peruano deu poderes de ditador a Bolívar e destituiu Torre Tagle. Este se refugiou com sua mulher e filho no forte do Real Felipe, no porto de *El Callao*. Em 1926 eles morreram durante a peste que castigou aquela fortaleza.

A discussão que se dá na cena citada caricaturiza aquela sociedade limenha que Bolívar encontrou e que Manuelita conheceu. Aquela que explica McEvoy.

Por outro lado, essas “papagaias aristocráticas” mostram a diferença entre dois olhares: os olhos delas mal perceberam que o regime colonial tinha acabado, já o olhar de Manuelita mostra-se diferente, libertário e, ele próprio, possibilitador de resignificações. E ela, que faz na peça reiteradas referências aos olhos e ao mirar de Bolívar, vê a aparência frágil deste. Mas, essa imagem é completamente desvinculada de sua qualidade masculina, assim como as vestes de homem que a protagonista se orgulha de ter usado não tensionam sua feminilidade. É aquele olhar privilegiado por ser transgressor que impede qualquer mitificação.

¹⁹⁴ José de San Martín em carta remetida a Simón Bolívar em 29 de agosto de 1822 escreveu sobre o *Delegado Supremo*: “...habiendo reasumido el mando supremo de esta República, con el fin de separar de él al débil e inepto Torre Tagle...” Disponível em: http://servicios2.abc.gov.ar/docentes/efemerides/especial17agosto09/htmls/adulto/pdfs/carta_bolivar.pdf

Visitado em: Dez. de 2014.

¹⁹⁵ McEVOY, Carmen. *De la comunidad retórica al Estado-Nación: Bernardo Monteagudo y los dilemas Del republicanismo en “América del Sud” 1811-1822*. Em: *En pos de la República : ensayos de historia política e intelectual*. Lima: Centro de Estudios Bicentenario: Municipalidad Metropolitana de Lima - Asociación Educacional Antonio Raimondi. 2013. p.73-77.

Isso é também colocado na peça como contestação à questão do culto a Bolívar. Esta, segundo o pesquisador venezuelano Carlos Alarico Gómez, teria se iniciado durante o centenário do seu nascimento, sob o governo de Antonio Guzmán Blanco (Caracas, 1829 — Paris, 1899). Ele teria buscado lucros políticos aproveitando a importância da efeméride e o seu parentesco com o Libertador. Gómez comenta os extremos alcançados pela comemoração, como a criação de uma medalha com as imagens de Bolívar e Guzmán Blanco juntos, a publicação, em 1881, de “Venezuela histórica”, narrativa homérica em que se aproxima aos generais de Bolívar dos Titãs e ao libertador de Zeus¹⁹⁶. Para Gómez, isso teria sido a “gênese da mistificação”, pois o culto “entediante”(sic) teria continuado e crescido em governos e movimentos políticos posteriores. O estudioso conclui apontando para o aspecto prejudicial que tais operações tem tido para a Venezuela, por associar a figura de Bolívar a interesses político-partidários contingentes que se superpuseram ao rigor acadêmico.¹⁹⁷

Porém, a personagem teatral criada por Sergio Arrau fala do Libertador como de um deus a partir de um movimento diferente. Essa transgressora Manuelita chama seu amado de deus em dois momentos: “E era um Deus. Um pequenino Deus que vinha para nos libertar.”¹⁹⁸ “Mentira, não sou atea: amo um Deus de carne e osso. Para mim não há mais Deus que meu zambo, *qué caray!*”¹⁹⁹ A devoção de Manuelita fala mais da sua lealdade incondicional: é o seu olhar que confere divindade ao ser frágil e infiel, a esse deus *zambo* de carne e osso.

Pode ser por isso que a personagem, que é física e sensorial, não manifesta nenhum sofrimento pela aridez de Paita, vila que a acolhe (leve-se em consideração que as suas recordações em muito estão ligadas aos sentidos, como a sensação da terra e da geografia dos países da região que ela vivenciou, os aromas da vila de *Magdalena*, as cores dos dias e noites).

Desse Bolívar, ainda que merecedor de adoração por parte da sua amante, mostram-se outras facetas: um homem de carne e osso, amado, abandonado à paixão por Manuelita, doentio, fisicamente fraco, admirado, temido e destemido, idolatrado pela leal companheira, carente de ternura como uma criança, preocupado com as convenções sociais, infiel, determinado, oportunista

¹⁹⁶ GÓMEZ, Carlos Alarico. *El problema de la causa de la muerte de Bolívar*. Em: Politeia v.31. N.41 Caracas, diciembre 2008

¹⁹⁷ Na Venezuela existe desde 1968 a *Ley sobre el Uso del Nombre, la Efigie y los Títulos de Simón Bolívar*.

¹⁹⁸ “Y era un Dios, un pequeño Dios que llegaba a libertarnos”. Ibidem, p.39.

¹⁹⁹ “Mentira, no soy atea: amo a un Dios de carne y hueso. Para mí no hay otro Dios que mi zambo, ¡qué caray.” Ibidem, p. 42.

e valente. O Bolívar que conserva Manuelita não é mito, mas ação.

Manuelita é o ser capaz de amar um ser imperfeito, mesmo recebendo menos do que dá. E, mais ainda, o autor oferece ao público uma mulher que não é menos forte por se submeter ao amado, desde que isso seja decidido por ela. Arrau não só propõe uma aceitação do que se é e se tem, mas a possibilidade de um amor generoso. Falando de Bolívar a partir de Manuela, o autor estaria também colocando a questão da memória: amada, multifacetada, cheia de vazios e carências, dolorida, intensa e, principalmente, crítica. O anseio representado por Bolívar dista muito de ser ideal. A ênfase dá-se precisamente no fato de Manuelita estar determinada a manter e conservar o que dele lhe resta.

Por outro lado, se Bolívar é um deus, as ameaças tornam-se os demônios. A contraditória, paradoxal e passional Manuela Sáenz que apresenta Arrau é uma mulher que abraça a causa libertária, que admira os ideais republicanos de igualdade na construção de um ideário social regional, e que chama de “demônios” às presenças que contaminam suas convicções: às relações interpessoais marcadas pela relação de dominação determinadas pela estrutura sociopolítica da derrotada colônia, mas que ainda persistem nos afetos e práticas.

Esse assunto é recorrente em Arrau e, no caso de Manuelita, aparece na cena com a sua escrava:

O que há você? Do que está rindo? Não dissimule, Jonatás, acha que não vi? Como ousa diabo de preta! Esquece do que você é? (pega um chicote) Toma confiança demais comigo, escrava. E, ainda por cima me rouba, não negue. Confesse que roubou meus brincos de ouro. E a minha blusa verde, a de seda. Onde escondeu? A quem vendeu? Responda! De joelhos, preta! (*Açoita à boneca*). Toma! Isso pra que aprenda...! Vou arrancar seu couro a pedaços. Cínica, mentirosa, malcriada! (*Subitamente larga o chicote e se ajoelha perante a boneca*).

O que eu fiz, por Deus! O que estou fazendo? Perdão, Jonatás! Me perdoe, por favor! Não sei o que deu em mim. Me deixei levar pelos demônios. Esses malditos demônios que ainda correm pelo meu sangue. Perdão, perdão...! Pega: me açoite, bata em mim, eu mereço. Como pude fazer isso com a minha melhor amiga, aquela que me acompanha desde que eu estava com quinze anos? Jonatás... minha Jonatás! (*Amorosamente senta-a de novo na cadeirinha*)²⁰⁰

200

“¿Qué te pasa a ti? ¿De qué te ríes? No disimules, Jonatás, ¿crees que no te vi? ¿Cómo te atreves negra del demonio! ¿Olvidas lo que eres? (coge un rebenque) Te tomas demasiada confianza conmigo, esclava. Y encima de todo me robas, no lo niegues. Confiesa que me robaste unos aretes de oro. Y mi blusa verde, la de seda. ¿Dónde la escondiste? ¿A quién se la vendiste? ¡Contesta! ¡De rodillas, negra! (Azota la muñeca). ¡Toma, toma...! Sacaré tu pellejo a pedazos. ¡Cínica, mentirosa, burlona! (De pronto abandona el rebenque y se arroja ante la muñeca). ¡Qué hice, por Dios! ¿Qué estoy haciendo? ¡Perdón Jonatás! ¡Perdóname, por favor! No sé lo que me pasó. Me dejé arrastrar por los demonios. Esos malditos demonios que aún corren por mi sangre. ¡Perdón, perdón...! Toma: azótame, golpéame, lo merezco. ¿Cómo he podido hacer eso a mi mejor amiga, a la que me acompaña desde que tenía quince

A dita contradição remete a um assunto recorrente em Arrau. Em *O brado da serpente* (1980), o autor aponta para as diversas narrativas construídas a partir de Túpac Amáru II, rebelado contra do domínio espanhol em 1780. Em *Digo que norte sur corre la tierra* (1969) o conflito entre o índio Lautaro e o conquistador Valdivia serve como motivo do enredo da peça, que coloca a tensão entre os elementos constitutivos do Chile como entidade política, muito antes do seu nascimento como república. Em *El Rey de la Araucanía*, mostra a presença dos araucanos como elemento impossível de ser integrado ao ideário republicano do Chile e as tensões que desde a colônia espanhola ainda são evidentes na sociedade chilena.

É preciso lembrar, neste ponto do presente estudo, que a colonialidade parece ser uma das características comuns na América Latina de Sergio Arrau. Ela também é parte do legado deixado pelo passado. O citado trecho será, assim, analisado a partir das relações marcadas pela herança colonial, parte do mosaico de Manuelita. A fala “não é a minha escrava, é a minha amiga” é contradita na ação desta cena, que revela outra face desta multifacetada personagem. Assim, há algo nessa consciência libertária e igualitária que vê no peso da memória um empecilho para se desenvolver e consolidar. Os demônios que ainda correm pelo sangue de Manuelita produzem e lhe produzem dor.

Como interpretação baseada na referência a outras obras de Arrau, a inércia da boneca negra vêm lembrar que as relações de dominação, no caso daquelas herdadas da colônia (mas aplicáveis a qualquer outra forma de opressão), precisam, para serem transformadas, da ação efetiva daqueles que a sofrem. No caso, ambos os papéis seriam responsáveis pela mudança, mas é só em Manuelita que se vê o sofrimento. O agressor também sofre, mas sem a participação ativa dos dominados as relações tenderão sempre para a preservação, como anota o psicanalista peruano Jorge Bruce:

[Ainda que] o agraviado é quem fixa seu tempo, imobilizando-o no período traumático, repetindo-o incessantemente sem poder aceder ao tempo da elaboração do luto, única maneira de transcender o tempo a dor e da fúria narcísica que alude Kanciper. Mas, para que isso seja possível não basta que o agraviado resolva e consiga, bem ou mal, fazê-lo. Precisa-se da intervenção da [outra] parte. Todavia, esta parte enfrenta os seus próprios obstáculos e fixações no tempo, que não obedecem só à lógica ideológica da preservação dos privilégios anexados à posição de superioridade e dominação. (...) o remorso corre paralelo com a identificação reivindicatória (...) perpetua-se uma dialética hegeliana de amos e escravos...²⁰¹

años? Jonatás... ¡mi Jonatás! (Amorosamente la vuelve a sentar en la sillita)” ARRAU, op. cit., p.46.

²⁰¹ BRUCE, Jorge. *Nos habíamos choleado tanto: Psicoanálisis y Racismo*. Lima: Universidad de San Martín de Porres, 2007. p.31.

O mosaico não só metaforizaria em Manuelita a organização de pedaços diversos, mas o fato destes fragmentos virem de fora e passarem a constituir outra organização, passando a adquirir uma nova configuração a partir das relações internas dos pedaços. Essa relação dos fragmentos entre si é dolorosa, no caso da personagem. Como se houvesse uma tensão, e não uma harmonia, no reconhecimento dessa memória feita de fragmentos, pois estes pedaços de lembrança afloram em ação, como acontece no trecho: é por causa dessa memória colonial que ela agride, bate e humilha sua amiga, pois a configuração das hierarquias baseada na “raça”, na “origem”, no lugar social determina a agressão que acontece dessa maneira na peça. Se uma parte em Manuelita leva-a a agredir às “velhas papagaias” e a fazer dessa ação uma quebra na ordem social, outra parte sua faz com que trate dessa maneira vil à Jonatás e que, com isso, reforce uma ordem social antiga. As velhas aristocráticas “erraram a época” em relação ao regime político vigente (Vice-reino quando já se trata de uma República), mas Manuelita também, pois em plena República maltrata sua aia negra a partir de esquemas hierárquicos herdados da colônia.

II.2.3. Bolívar, seu adorado mosaico

A partir de fragmentos lembrados por Manuelita é que aparece seu Simón. Contudo, ela descreve Bolívar de modo bem diferente das imagens celebrativas do herói. Na peça, a evocação de Bolívar mediante a descrição da sua aparência compõe um quadro por fragmentos que começa pelo “uniforme vistoso que ficava nele tão apertadinho. E com essa estampa!”²⁰², onde destaca a elegância de um militar uniformizado e enfatiza sua impactante figura. Em seguida, passa a falar dos seus traços físicos: “*Delgado, moreno, cabelos escuros*”²⁰³. Assim, começa um caminho de apresentação que vai surgindo de fora: o uniforme (como aquele que ela usará para perturbar às damas da sociedade limenha²⁰⁴, bem mais adiante) da alma de Bolívar presente nas cartas “Aqui

202 “... uniforme vistoso que le quedaba tan ajustadito. ¡Y com essa estampa!” Ibidem, p. 38.

203 “*Delgado, moreno, cabellera renegrada.*” Ibidem, p. 38.

204 São muitas as personagens femininas que inspiraram o dramaturgo para escrever sobre elas. Na personagem de Manuelita Sáenz se observa o mesmo traço das heroínas da segunda peça do Tríptico de Túpac Amáru, Micaela: Micaela Hernandez, que se transforma em Micaela Bastidas, a leal esposa de Túpac Amaru, e em Micaela Villegas (*La Perricholi*), atriz mestiça no vice-reinado do Peru, no século XVIII, e que foi amante do vice-rei Manuel Amat. Um assunto recorrente parece ser a coragem na ação transgressora. No caso específico de Manuela, não é só uma mulher, mas uma mulher diferenciada que domina os homens depois de ter sido instruída a isso por outra mulher: “(DIRIGE-SE À BONECA NEGRA) Apresento-lhes a Jonatás. A negra da minh’alma tem me acompanhado a vida toda. Sofreu comigo todas minhas vicissitudes. Não é minha escrava, é minha amiga. Ela me ensinou a arte da feminilidade, tão necessária para dominar os homens neste mundo regido por homens.” - (*SE DIRIGE A LA MUÑECA NEGRA*). *Les presento a Jonatás. Mi negra del alma me ha acompañado toda la vida. Ha sufrido conmigo todas mis vicisitudes. No es mi esclava, es mi amiga. Ella me enseñó el arte de la femineidad, tan necesario para dominar a los hombres en este mundo regido por hombres.*) ARRAU:2006, 40. Sobre as suas heroínas Sergio Arrau diz admirar: “Aí você tem... E são... Também tem a ver com a persistência e isso. Quer dizer... E com... com não concordar com seu meio, não aceitá-

ficou plasmada sua alma”.²⁰⁵

São muitas referências à aparência de Bolívar "Que olhar tinha Simón! Que olhos! Sombrios, melosos, mais do que saciantes!"²⁰⁶, para passar a surpreender pelo contraste quando fala que, quando o viu pela primeira vez, ele tinha "Quarenta anos, mas parecia ter cinqüenta, magro e miúdo... E com esses olhos de cavalo árabe"²⁰⁷ cujo olhar era “de zebu no cio”²⁰⁸ e que era "*chiquitito*", para arrematar se apropriando da imagem: "meu cigano calê sovado com azeitona e jasmim"²⁰⁹. E muitas vezes no texto, tomada por diferentes emoções, o chamará de *zambo*.

Descrição esta que é muito diferente daquela apresentada por grande parte da iconografia mais celebrativa e cuja circulação é mais própria das efemérides, como a do bicentenário. A seguir, algumas delas:

lo necessariamente. Buscar outra cosa. Foi o caso da Manuelita. (...) Manuelita... Bem podia ter ficado no Equador (...). Mas não, ora... Inconformada, não se resigna (...) e também com, com essa força, ¿não é? Essa força até masculina. Masculina marcada, inclusive, no caso de Manuelita porque se vestia de homem. Andava a cavalo, não como era costume das mulheres assim, ¿não é? [faz o gesto de juntar as pernas e sentar de lado] de ladinho, todas "*achichi*" (sic) senão, ¡*Trrrrrrr!* (sic) [faz o gesto de separar as pernas em cavalgadura], com uniforme inclusive. Por fuder!" (Trad. Nossa.) - "*Ahí tienes tú... Y son... También que tienen que ver con la pesistencia y la cosa. Es decir... Y con el, con el no estar de acuerdo con su medio, no aceptarlo necesariamente. Buscar otra cosa. Fue el caso de la Manuelita (...) Manuelita, bueno pudo haberse quedado en Ecuador (...) Pero, no pues... Incorforme, no se resigna (...) y también con, con esa fuerza, ¿no? Esa fuerza hasta masculina. Masculina marcada, inclusive, en el caso de Manuelita porque se vestía de hombre. Andaba a caballo, no como se acostumbraba en las mujeres así, ¿no? [hace el gesto de juntar las piernas y sentarse de lado] de ladito, todas "*achichi*" (sic) sino, ¡*Trrrrrrr!* (sic) [hace el gesto de separar las piernas en cavalgadura], con uniforme inclusive. ¡Por joder!*" ARRAU, Sergio. Entrevista registrada em áudio concedida a Manuel Guerrero em seu domicílio em 26 de março de 2012.

²⁰⁵ "Aquí quedó plasmada su alma." ARRAU, op. cit., p.46.

²⁰⁶ "¡Qué mirada la de Simón! ¡Qué ojos! Sombrios, melosos, empalagosos..." Ibidem, p.38.

²⁰⁷ "Cuarenta años, aunque parecía de cincuenta, flaco y menudo. ¡Y con esos ojos de caballo árabe!" Ibidem, p.39.

²⁰⁸ "... mirada de cebú en celo" Ibidem, p.41.

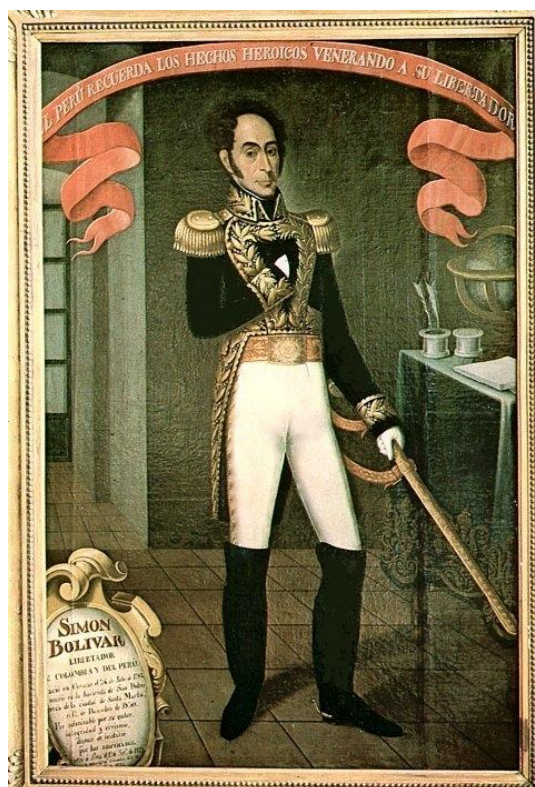
²⁰⁹ "...gitano calé amasado con aceituna y jazmín" Ibidem, p.40.



LEVEILLÉ Auguste Hilario. *El Libertador Bolívar*. Impressora Lemercier. Litografia. 45,2 x 30,4 cm. Reg. 1813. Museu Nacional de Colômbia, 1840.²¹⁰

²¹⁰

Disponível em: http://www.unicamp.br/chaa/conf_yobenj.php Visitado em: agosto de 2014.



GIL DE CASTRO, José. Retrato de Simón Bolívar, 1824. Óleo sobre tela. Museo Nacional de Antropología Arqueología e Historia de Pueblo Libre de Perú.²¹¹

²¹¹ Disponível em: http://venciclopedia.com/index.php?title=Archivo:Simon_Bolivar_Jose_Gil_de_Castro.jpg
Visitado em: Setembro de 2014.



ESPINOSA, José María. *Bolívar, retrato do Libertador*. Óleo sobre tela.²¹²

A pesquisadora Ana Guimarães Murano²¹³, no seu estudo relacionado à iconografia do século XIX, chama a atenção para um ponto indicado pela acadêmica inglesa Dawn Ades, e aponta que Simón Bolívar, admirador de Napoleão, teve muitos retratos com base na iconografia do imperador francês, porém, não aceitava a comparação: "Não sou Napoleão, e nem quero sê-lo. Nem tampouco quero imitar um César... o título de Libertador é superior a quaisquer outros que eu poderia ter recebido". Murano destaca também que Ades menciona um Bolívar cuja referência preferida era a linguagem dos ideais republicanos clássicos. Um exemplo é a de um líder capaz de agir como Brutus com o propósito de salvar seu país.²¹⁴

O mencionado trecho serve para conhecer a diferença entre grande parte da iconografia celebrativa do Libertador e o quadro que a Manuelita de Sergio Arrau compõe, assim como também informa sobre um *ethos* de Bolívar o qual pode explicar a controvérsia de sua imagem como personagem

²¹² Disponível em: <http://www.colarte.com/colarte/foto.asp?idfoto=30249> Visitado em: Dezembro de 2014

²¹³ MURANO, Ana Flora. *D. Pedro I: Uma análise Iconográfica*. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, para obtenção do Título de Mestra em História. Defendida em 2013

²¹⁴ ADES, Dawn. *Art in Latin America. The Modern Era 1820 – 1980*. New haven and London: Yale University Press, 1989, p.12. Citada por: MURANO, Ana Flora. *D. Pedro I: Uma análise Iconográfica*. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, para obtenção do Título de Mestra em História. Defendida em 2013.

histórica. Por isso, mesmo que coloque sua personagem tomando partido pelo Libertador *zambo*, o dramaturgo também mostra visões opostas sobre este.²¹⁵ Todavia, o Simón que Sergio Arrau compõe na memória de Manuelita nutre-se também de pensamentos que o próprio Bolívar deixou por escrito. A protagonista inclui em suas lembranças muitos dos ideais que ambos compartilhavam e que se podem comprovar na correspondência bolivariana que não é citada diretamente na peça. Tal é o caso de uma das mais famosas cartas de Simón Bolívar, a *Carta de Jamaica*²¹⁶.

O Bolívar que o dramaturgo faz viver na memória de Manuela Sáenz aproxima-se também do que as pesquisadoras Maria de Fátima Fontes Piazza e Livia Lopes Neves, no seu artigo *Bolívar entre textos e imagens*, chamam a atenção. Trata-se da descrição feita pelo diplomata brasileiro Argeu Guimarães:²¹⁷

[...] parece-nos mais um caboclo – se nos permitem o deslocado brasileiro do vocábulo – do que um euro-americano. Meão, magro, moreno de cabelo crespo, maçãs salientes, lábios carnudos, olhar móbil e brilhante, resistente e vibrátil como um feixe de nervos e de músculos, ele representa, também pela audácia dos seus ideais e pela vivacidade das suas paixões, um soberbo exemplar de homem de nossas latitudes tropicais, no qual se tivessem fundido e apurado as melhores virtudes e as mais insígnies faculdades de uma raça.²¹⁸

As estudiosas destacam que essa descrição como sendo um “caboclo”, produto de miscigenação, conferiu à mestiçagem uma conotação afirmativa, positiva, que na imagem de Bolívar enfatiza a diversidade racial da América Latina. E aqui se pode verificar uma leitura parecida feita por Arrau, sintetizada na palavra *zambo*, que vem a ser a mistura do indígena com o africano. O *zambo* pode ser lido também a legitimação do filho dessa América por ele libertada.

No emprego dessa expressão haveria, por parte da Manuelita de Arrau, mais do que uma descrição física da sua fisionomia. Na apresentação da coletânea *Fantasmas e Fantasias Imperiais no Imaginário Português*, organizado pelas acadêmicas Margarida Calafate Ribeiro e Ana Paula Ferreira, as autoras reconhecem as novas linhas de reflexão trazidas pelos estudos pós-coloniais, cuja divulgação em grande escala se produziu durante a década de oitenta. Como produtos delas,

²¹⁵ Como mostra, por exemplo, o trecho em que narra os momentos posteriores ao episódio em que ela salvou-lhe a vida, ajudando-o a escapar dos conspiradores.

²¹⁶ Recomenda-se a leitura da carta que Bolívar escreveu na cidade de Kingston, em 1815. Disponível em: Visitado em: Agosto de 2014.

²¹⁷ Argeu Guimarães pertenceu ao Ministério das Relações Exteriores. Foi um erudito cujo interesse por Bolívar revela a quantidade de livros sobre o assunto que existia na sua vasta biblioteca.

²¹⁸ GUIMARÃES, Argeu. *Bolívar e o Brasil*. Em: Suplemento Pensamento da América. Rio de Janeiro: A Manhã, 28 de março de 1943. 1, p. 33. Citado por Piazza e Neves. Disponível em:

http://www.pucsp.br/cehal/downloads/textos/textos_congresso/23_07_2010_Ponencia_Maria_de_Fatima_Fontes_Piazza_y_Livia_Lopes_Neves.pdf Visitado em: Agosto de 2014.

expressões tais como mestiçagem, hibridismo e miscigenação passaram a ser valorizados como condição identitária, a qual tem como eixo a língua e as formas culturais que sobre ela se elaboram. Porém, não pode se identificar na peça qualquer celebração à mistura. Esta seria um inegável processo que se torna uma condição a partir da qual se geram as ações. Esta, por sua vez, seria constantemente variável.

Seria variável precisamente nas oscilações de estados mencionadas pelo historiador francês Serge Gruzinski, ao referir-se às rupturas da linearidade que a mestiçagem produz, em seu estudo sobre o pensamento mestiço, no qual desenvolve uma interpretação do encontro dos ibéricos com o que veio a se chamar América. Haveria na mestiçagem uma quebra que tornaria impossível pensar no devir histórico em termos de continuidade. E, quanto mais se perturbassem as condições, mais surgiriam oscilações entre estados distintos, o que produziria a dispersão. Esta, assim, abriria as possibilidades de novas configurações com uma grande margem para a imprevisibilidade²¹⁹.

Manuelita se encontra nas misturas e isso faz com que qualquer ideal de pureza lhe seja não só alheio, mas também incômodo.

No caso da peça, o termo *zambo*, que em português pode ser traduzido como jambo (ou como o caboclo que Guimarães enxergou em retratos de Bolívar), é mais do que uma celebração à língua em comum das ex-colônias hispânicas. Ele passa a ser uma operação identitária a partir do emprego particular do idioma, capaz de produzir sentidos afirmativos, auto-referenciais na voz desta personagem libertária e Latino-Americana.

Isto também dialoga com o que dizem as estudiosas mencionadas poucas linhas acima, Margarida Calafate Ribeiro e Ana Paula Ferreira, pois ao afirmarem que as críticas pós-coloniais conseguiram re-significar os termos já referidos (antes associados à degenerescência e que os movimentos anticoloniais só conseguiam enfrentar mediante a oposição) consideram também um processo similar em relação a conceitos como diversidade e fragmentação, tanto humanas quanto territoriais. Estas passam a ser valorizados como identidades transnacionais, nacionais e pessoais como formas de enfrentar as hegemonias coloniais, no caso, as existentes na virada do século XX ao XXI²²⁰.

Também no tocante à aparência física, estabelece-se na peça um contraste muito marcado entre Bolívar e o libertador Argentino José de San Martín (Yapeyú, 1778 – Bologna del Mar, 1850), que

219

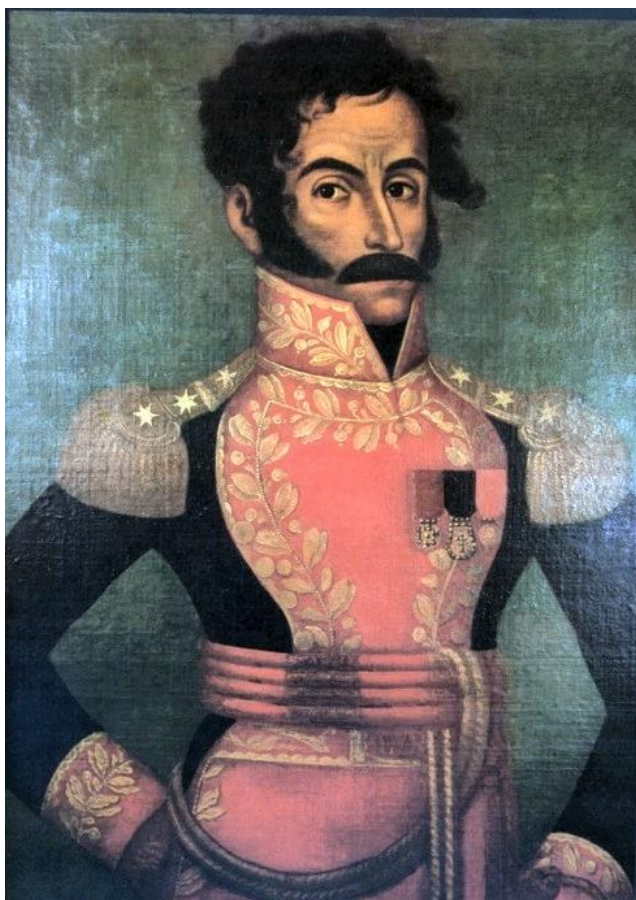
GRUZINSKI, Serge. O pensamento mestiço. São paulo. Companhia das Letras. 2001.

220

RIBEIRO, Margarida Calafate e Ana Paula Ferreira (orgs.) *Fantasmas e Fantasias Imperiais no Imaginário Português Contemporâneo*. Porto: Campo das Letras, 2003.

condecorou a Manuela Sáenz pelos serviços prestados para a causa emancipadora em 1822, pouco antes de conhecer a Simón. Na peça, ela vai se referir ao argentino: “Como estava lhes contando, em Lima conheci o grandalhão do San Martín. Bem apanhado o *gáúcho*, mas pesadão como colar de melões”²²¹, enquanto de Bolívar ela dirá mais de uma vez que era “chiquito”.

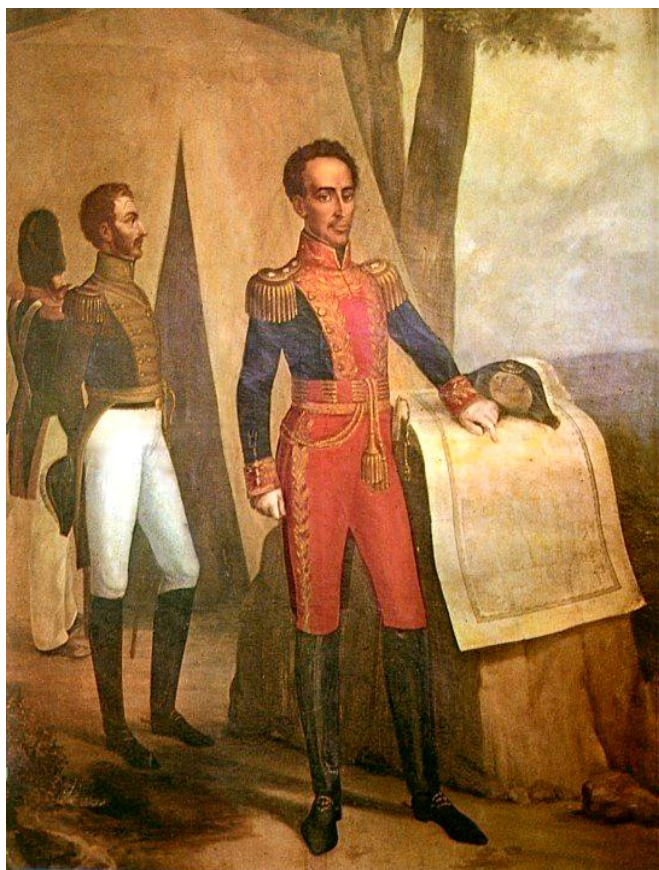
O Bolívar idolatrado pela Manuelita de Arrau se parece mais com o apresentado nas obras que se apresentam a seguir:



Autor anônimo, Quito, 1822. Óleo sobre tela. Pela datação este pode ser bem próximo do Bolívar que viu Manuelita pela primeira vez em Quito.²²²

²²¹ “Como les contaba, en Lima conocí al grandote de San Martín. Buen mozo el gaúcho, pero pesadote como collar de melones.” ARRAU, op. cit., p.40.

²²² Retrato de Simón Bolívar pintado por artista anônimo. Disponível em: <https://zonatwive.files.wordpress.com/2013/08/bolivar-3-1.jpg?w=547&h=387> Visitado em: Dezembro de 2014.



SALAS, Antonio. Guayaquil, 1829. Óleo en tela. (Em segundo plano, seu primeiro secretário Daniel Florencio O'Leary. Pintado sob encomenda do gen. Juan José Flóres, primeiro presidente do Equador)²²³

A comparação entre ambos também alude às condições de saúde. Assim, enquanto o *gaucho*²²⁴ “Chegava chupando mate como condenado e entoando *vidalitas* aos alaridos”²²⁵, Bolívar, seu “tísico dos infernos (...) tísico adorado”²²⁶ deixou “um pulmão em Pativilca e mais meio em Lima”²²⁷, pois que estava, “Bolívar, doente como sempre.”²²⁸

²²³ Disponível em: http://www.islasantay.info/2014_08_01_archive.html Visitado em: Dezembro de 2014

²²⁴ Pronúncia em espanhol da palavra com que comumente se designam os argentinos.

²²⁵ “*Venía chupando mate como condenado y entonando vidalitas a todo meter*” ARRAU, op. cit., p.39.

²²⁶ “*¡Cómo te adoré, tísico del demonio!*” Ibidem, p. 42.

²²⁷ “*Dejaste un pulmón en Pativilca y medio más en Lima.*” Ibidem, p. 42.

²²⁸ “*Bolívar enfermo como de costumbre*” Ibidem, p. 44.



ESPINOZA, José María. Sem título. Bogotá, 1829. Incui a mensagem: "A doña Manuela Sáenz: Su excelencia recuperado después de un ataque de bilis ruega a usted un poco de su compañía". (A dona Manuela Sáenz: Sua Excelência recuperado após um ataque de bilis roga à senhora por um pouco da sua companhia)²²⁹

Porém, a determinação é o que daria a fortaleza: “Simón tinha decidido liberar o Peru, pois o mastodonte não dava conta. Muito *pa-pa-pá*, e que desde este momento são livres e *et cétera, et cétera...*, mas, os espanhóis andavam como na casa da mãe Joana, rindo à toa. Por isso tinha que chegar meu Bolívar a dar a estocada final ao touro espanhol, e olé! Matou com *trapio* tal que lhe deram orelhas, patas e rabo”²³⁰. Note-se que, ao usar expressões próprias do linguajar das touradas, faz-se uma ironia a respeito dos conquistadores espanhóis, derrotados por seu amado.

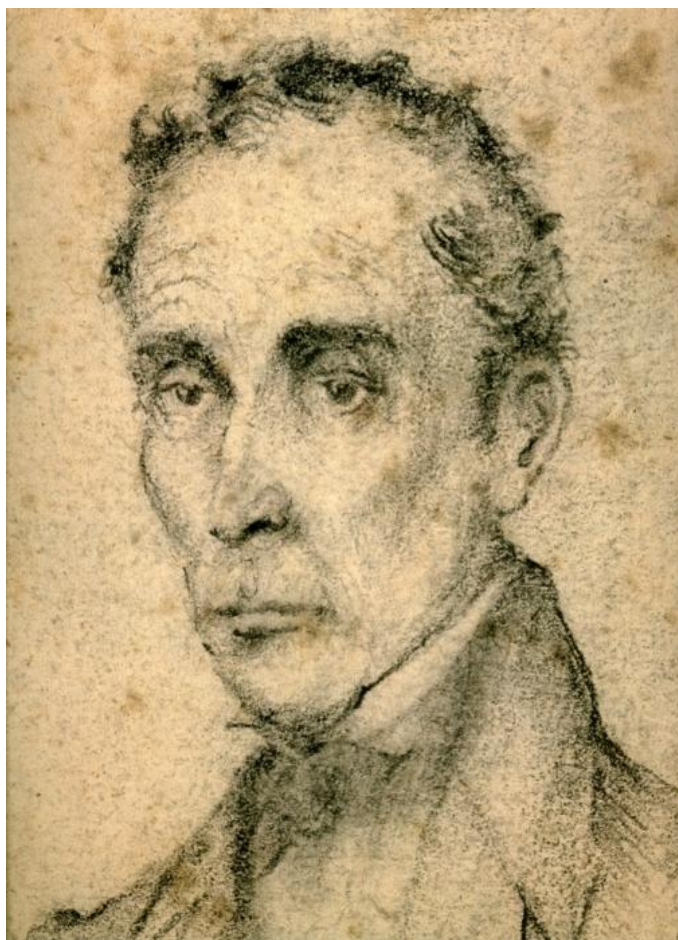
²²⁹

Disponível em: https://imagenbolivar.files.wordpress.com/2012/12/10_sf_021.jpg Visitado em: Dezembro

2014

²³⁰

“Simón había decidido liberar al Perú ya que el mastodonte no se la podía. Mucho bla-bla-blá y desde este momento son libres y etcétera etcétera..., pero los españoles se paseaban como Pedro por su casa, muertos de la risa. Por eso tenía que llegar mi Bolívar a dar la estocada final al toro español, ¡y olé! Lo mató con tal trapío que le dieron orejas, patas y rabo.” Ibidem, p.41



ESPINOZA, José María. Desenho em grafite. Bogotá, 1830. Pela datação, a imagem retratada pode parecer muito com a última que Manuelita viu, antes de Bolívar deixar a Colômbia ²³¹

A ênfase na fraqueza física de Bolívar, se contrastada com a dimensão do seu sonho regional, passa a condizer, por analogia, com a vontade unificadora que caracteriza a América Latina como conceito: a debilidade de tal idéia integradora estaria precisamente em sua vulnerabilidade, mas sua fortaleza estaria na sua vontade de realização.

²³¹ Disponível em: http://bib.cervantesvirtual.com/bib_autor/bolivar/verfoto11b5.html?foto=iconografia/0028.jpg&pie1=Jos%E9+Mar%EDa+Espinosa.+L%E1piz+sobre+papel,+0,15+x+0,10.+&pie2=Bogot%E1+1830.&pie3=Ampliaci%F3n. Visitado em: Dezembro de 2014.

II.3 O encontro com Bolívar

No momento de clímax da peça, Manuelita e Bolívar se encontram depois de uma sinuosa seqüência de lembranças. A cena é, como indicado na rubrica, precedida por uma canção sonhadora e Manuelita reage, de repente, como se visse uma visão fantasmagórica. O autor enfatiza, assim, que a presença de Bolívar só se deve à ação da Manuelita. É preciso levar em consideração que a protagonista da peça não acompanhou a morte de Simón. O fato de que Arrau faça a sua personagem sentir uma dor que verbaliza assim:

(DO CESTO PEGA UM EMBRULHO QUE ABRE. É UM COFRINHO. CANTA UMA MELANCÓLICA CANÇÃO ENQUANTO ACARICIA O COFRINHO). Partiu Simón para o desterro. Não quis que eu o acompanhasse. Disse que depois... (SUSPIRA). Não mais o vi. De ter sabido...! A morte de Simón longe de mim, em Santa Marta, foi o meu fim. Eu sempre falava que não ia sobreviver a ele. Que se ele morria, morria eu também. Verdadeiramente acreditei nisso. Mas, estão vendo... Sobrevivo a ele faz mais de vinte e cinco anos. Quer dizer que fiz as minhas bodas de prata... de solidão.²³²

O cofrinho, que pouco depois ela dirá que contém cartas de amor que Bolívar lhe escreveu, parece ser o único vestígio material do ser amado e ausente. O fato de não ter acompanhado os rituais do funeral e do sepultamento faz com que a personagem sofra pela despedida nunca feita. Mais ainda, ela não o viu mais. Nem mesmo um túmulo como monumento à morte e artefato memorialista. Falta-lhe o lugar onde segundo Fernando Catroga se convoca o “invisível” através do “visível”, o túmulo como monumento colocado entre os limites de dois mundos.²³³

Mais ainda, a falta de um lugar preciso para chorar o corpo de Bolívar a deixou com a necessidade de dar seu próprio corpo para que nele se presentifique a sua memória, a que Manuelita conserva dele. O que carrega de mais sentido o “*E eu dei. Dei tudo, não só o peito*”. Afinal, “*Porque isso e muito mais merecia meu cigano cale amassado com azeitona e jasmim*”.²³⁴

²³² “(DE LA CANASTA SACA UN ENVOLTORIO QUE ABRE. ES UN COFRECILLO. CANTA UNA MELANCOLICA CANCIÓN MIENTRAS ACARICIA EL COFRECILLO). Partió Simón al destierro. No quiso que lo acompañara. Dijo que más adelante... (SUSPIRA). No lo volví a ver. ¡Si hubiera sabido...! La muerte de Simón lejos de mí, en Santa Marta, fue mi fin. Yo siempre decía que no lo iba a sobrevivir. Que si él moría yo también moriría. Verdaderamente lo creí. Y ya ven... Le sobrevivo por más más de veinticinco años. Es decir que cumplí mis bodas de plata...de soledad” Ibidem, p.45.

²³³ CATROGA, Fernando. *Recordar e comemorar. A raiz tanatológica dos ritos comemorativos*. Em. Mimesis. n° 02, vol, 23, Bauru: EDUSC, 2002. p. 17.

²³⁴ “Se lo di. Se lo di todo, no sólo el pecho. Porque eso y mucho más merecía mi gitano calé amasado con aceituna y jazmín.” ARRAU, op. cit., p.39.

Sobre a importância de monumentalizar a lembrança do defunto, o medievalista Philippe Ariès elabora uma reflexão sobre o túmulo. A colocação do historiador francês ajuda a interpretar como a personagem da peça lida com o fato de não aceder a um lugar na terra onde exista uma simbolização material da morte de Bolívar.

O túmulo visível deve dizer simultaneamente onde está e a quem pertence o corpo, e finalmente, lembrar a imagem física do defunto, sinal de sua personalidade. Se o túmulo designava o local necessariamente exato do culto funerário é porque também tinha por objetivo transmitir às gerações seguintes a lembrança do defunto. De onde seu nome *monumentum*, de memória: o túmulo é um memorial. A sobrevivência do morto (...) dependia também do renome que era mantido na terra, fosse pelo túmulo com os seus *signa*, e as suas inscrições, seja pelos elogios dos escrivães.²³⁵

Para ela só existe o corpo ausente de Bolívar e a notícia da sua morte. Para Manuelita falta esse lugar memorial a que se refere Ariès, e isso pode explicar porque o dramaturgo não deixa escrita na peça nenhuma citação sobre a frase célebre que Manuelita pronuncia imitando a Bolívar que “que andava soltando frases famosas até na hora de evacuar o ventre” e só coloque na rubrica: “(*SI SE QUISER PODERIA SE OUVIR ALGUMA DAS NOTÁVEIS FRASES DE BOLIVAR*)²³⁶”. Vem a ser o epitáfio que ela jamais viu no jazigo de Simón e por isso deve ser colocado *a posteriori*.

Sendo a morte a única certeza física na vida de uma pessoa, a distância que a separou de Simón naquele momento final deixa em Manuelita o vazio, e que se agrava pela impossibilidade de ter uma lembrança do corpo inerte de Bolívar. E isso faz com que o mosaico de recordações do ser amado não possa ser completado.

É esse faltante que parecera achar na cena do encontro. Logo depois da cena em que ela rememora uma conversa com Simón Rodríguez, o preceptor que Bolívar teve na adolescência. Após a fala já várias vezes citada neste capítulo “o passado é meu presente”, Manuelita se encontra com Simón:

“(...) (Cantarola uma canção como de sonho romântico. Subitamente, fica alheia, como vendo uma aparição fantasmagórica) ¿Simón...? Você...? Será possível? Mas, se você está...! Sonho, sem dúvida. Não pode ser! (Fecha os olhos) Tomara que eu não acorde. Não quero acordar! (Abre os olhos) É verdade...! Continua aí. Está aí de verdade. Você sorri... Me oferece os seus braços... Quer dizer que tudo está acontecendo de novo? Que começamos de novo? É uma nova oportunidade que nos dá o destino? (Abraça o vazio)

²³⁵ ARIÈS, Philippe. *O homem diante da morte* I. Rio de Janeiro: F. Alves, 1981. p. 218.

²³⁶ ARRAU, op.cit., p.39.

Simón, meu Simón...! Com esses teus olhos de cavalo árabe...! Esperei tanto...! Desta vez vai ficar comigo para sempre? Não quero voltar a me separar de você... Não poderia resistir.

Não mudou nadinha, Simón. Está igualzinho do que na primeira vez que o vi. Quando chegou em Quito. Já eu, em cambio... Não quero que me veja! Estou velha... Não sou mais do que uma velha que vende conservas para viver...

Mas, eu sou a mesma, Simón. Velha e tudo sou a mesma... Aquela que você amou. Ou melhor: aquela que tanto o amou. Vem para me levar? Até que em fim! Esperei com ânsias. Me leve a qualquer lugar, a onde você quiser... Desde que estejamos juntos (*A aparição vai se esfumando*) [2] O que está fazendo...? Não...! Não vai, Simón. Não me abandone...! Libertador que liberta povos, volte, me libera da agonia de não te ter... que me afoga! (*Estremece-se...*)²³⁷

Essa é a frase que parece atrair Simón até ela, pois logo em seguida e sem mediar nenhuma outra fala, ele vai aparecer. Não há um caminho até Bolívar a ser trilhado pelas recordações. São as lembranças que o trazem até Manuelita que, após constatar que se encontra acordada, reconhece o sorriso e os braços de Bolívar que a chamam. Permite-se encantar pela idéia de um novo começo, de um novo acontecer da sua história juntos.

Porém, o fato de não tê-lo visto mais depois de que ele foi a Santa Marta após a *Conspiração Setembrina* faz com que a própria Manuelita não tenha certeza sobre qual Bolívar está indo ao encontro dela. E isso, embora conforme a peça avança, a personagem pareça ir se aproximando do seu amado tão longamente aguardado.

Isso faz com que, primeiro, ela pense estar sonhando. Mas, e ainda que não se trate de um sonho, o Bolívar que chega não é quem ela esperava. Este não pode nem ficar com ela nem levá-la consigo. Ele não lhe responde. Essa mudez é muito distante daquela atitude de quem andava soltando frases famosas até na hora de evacuar o ventre, e que eram como para gravar no mármore.

A incerteza sobre a aparição continua na personagem que observa, surpresa, que ele não mudou. Que permanece igual à imagem que dele conserva na sua memória. Assim, nesse encontro, há um

237

“(…) (*Canturrea una canción ensoñadora. De pronto queda alhelada, como viendo una visión fantasmagórica*) ¿Simón...? ¿Tú...? ¿Será posible? ¡Pero si estás...! Sueño, sínduda. ¡No puede ser! (Cierra los ojos) Ojalá no me despierte. ¡No quiero despertar! (Abre los ojos) ¡Es verdad...! Sigues ahí. Estás ahí de verdad. Sonríes... Me tiendes los brazos... ¿Quiere decir que todo está ocurriendo de nuevo? ¿Que volvemos a comenzar? ¿Es una nueva oportunidad que nos regala El destino? (Abraza el vacío) ¡Simón, mi Simón...! ¡Con esos ojos de caballo árabe...! ¡He esperado tanto...! ¿Te quedarás esta vez conmigo para siempre? Ya no quiero volver a separarme de ti... No lo resistiría. No cambiaste nada, Simón. Estás igualito a la primera vez que te vi. Cuando llegaste a Quito. En cambio yo... ¡No quiero que me mires! Estoy vieja... Soy nada más que una vieja que vende conservas para vivir... Pero soy la misma Simón. Vieja y todo soy la misma... Aquella que tú amaste. Mejor dicho: la que tanto te amó. ¿Vienes a llevarme? ¡Al fin! Lo He esperado con ansias. Llévame a cualquier parte, a donde te dé la gana... con tal de estar juntos (*La visión se va esfumando*) ¿Qué haces...? ¡No...! No te vayas, Simón. ¡No me abandones...! Libertador que libera pueblos, vuelve, libérame de la angustia de no tenerte... ¡que me ahoga! (*Se estremece ...*) ARRAU, op.cit., p.48-49.

Bolívar é uma imagem que só ela vê e de cuja presença as suas palavras dão alguns vestígios. Ele é uma imagem que surge sem ser interpretada por um ator, nem narrada por Manuelita. Desprovida de qualquer meio a não ser a relação que com ele estabelece Manuelita. O vazio é preenchido de abraço e assim Simón vai adquirindo entidade. Nessa cena da peça, Bolívar acontece como a imagem pensada por Hans Belting como uma entidade simbólica na que intervêm seleção e memória e que é percebida de modo particular²³⁸. A lembrança passa a ser uma forma de *presentificar*, e essa operação envolve o tempo.²³⁹ E sendo a rubrica indicação clara que a visão de Simón é só para os olhos de Manuelita, é o olhar dela que confirma a presença de Bolívar, que teria vindo, segundo ela, para levá-la, para estarem finalmente juntos.

Mais uma vez é a ação dela que faz as imagens acontecer e lhes confere sentido. Neste caso o olhar de Manuelita passa a ser aquilo que Belting²⁴⁰ chama “fitar”. É desse fitar, que implica o corpo vivo como um todo, que a imagem retiraria seu significado.

A figura de um dos momentos, aquele em que as suas vidas se juntaram e esse encontro passa a ser um já acontecido: o instante em que ela o viu chegando triunfante a Quito, após a vitória na *Batalla de Pichincha*. E há, neste ponto da cena, algo que se revela: a diferenciação entre presente e passado. É isso que o olhar de Manuelita, o fitar do seu corpo vivo, extrai da imagem de Bolívar quando ela reconhece as marcas do tempo transcorrido contidas no seu corpo. Quem mudou foi ela: envelheceu²⁴¹.

A cena é construída de forma tal que aquele que aparece só vai quando se produz uma mudança em Manuelita, o que confere um propósito à “entidade Bolívar” que Arrau coloca em cena, a sua chagada traz uma transformação: a protagonista passa encontrar o sentido de que é o seu amor e a sua devoção o que se conserva. O esvaecimento de Simón a asfixia, mas ainda ela é quem permanece para continuar a história.

Por outro lado, o outro começo que pede Manuelita pode ser lido também como outra relação com o

²³⁸ Belting, op.cit. p.69.

²³⁹ Ricoeur, op.cit., p.62.

²⁴⁰ Belting, op.cit., p.72.

²⁴¹ A velhice em solidão de Manuelita lembra e um tema que aparece aparece em várias peças de Sergio Arrau: assunto a mulher que não teve filhos, mas que tem dimensão de mãe: Irene em *Los móviles* é uma, como foi referido no capítulo anterior. A mencionada Micaela Hernández, protagonista de *Ella se llama Micaela*, mente sobre um filho que não espera, mas isso não lhe impede proteger com zelo quase maternal ao seu amante José. Próximo, é o caso de Manuelita, cuja maternidade não se manifestaria só no cuidado que dá a Bolívar nos seus momentos de fragilidade. Também, se dá no ato de fitar a imagem de Simón e agir na imagem de Jonatás, o que vem a ser uma ação que confere sentido, que é uma forma de gerar, de criar.

passado a partir do encontro entre ela e o seu amado, como uma nova oportunidade oferecida pelo destino. Mas, esse encontro é pessoal. Assim como ela tem a Bolívar nela mesma (por isso abraça o vazio: ele não está fora, mas dentro), o receptor da peça tem a história dentro de si. Faz parte dele como Simón da Sáenz. O Simón que “não mudou nadinha” lembra ao historiador Marc Bloch sobre o passado que não muda, mas sim as visões que se tem dele.

Seguidamente, a personagem teatral narra em tempo presente e na primeira pessoa, a sua morte no final da peça. É uma figura do passado de quem narra, capaz de falar calmamente da própria morte acontecida há um século e meio. Esse tempo verbal cria um jogo temporal na produção da narrativa: a personagem teatral permite que uma versão da personagem histórica seja vista e escutada no presente teatral.

(... *Avança ao público e fala com voz neutra, tranquila*) Em dezembro de 1859 houve consternação em Paita. O que se passava? Dona Manuela Sáenz, ou seja eu, agonizava. Finalmente morri. Morri de difteria. (*Falta-lhe o ar. Cambaleante volta à cadeira de balanço*) Meu cofre! Me tragam o meu cofre... Ali estão as cartas. Meu tesouro... As cartas de amor do meu Simón... (*Abre o cofre e o mostra vazio*) As cartas de amor de Bolívar se perderam²⁴² depois da fumigação que fizeram na casa após a minha morte. Desapareceram. Tudo se foi... Vai Desapareceu... Assim é a vida. Ou melhor: assim é a morte. No resta nada.²⁴³

Depois dos estertores de morte da protagonista abre-se aquilo que durante todo o tempo acreditou-se conter as provas do que se vem contando: as cartas de amor que Bolívar lhe escreveu. Mas, o cofre está vazio. Não há cartas, não lhe restam documentos comprobatórios. Entretanto, Sergio Arrau encontrou os rastros de Manuelita na casa em que ela habitou. Escreveu sobre um receptáculo de conservas que seria ela mesma, mas diferentemente do museu onde se encontram silêncios, fantasmas e monumentos, o dramaturgo conferiu à personagem uma capacidade de viver as lembranças de fazer com que a memória se torne um exercício vital de construção de sentidos a partir dos sonhos, das lembranças e dos anseios para futuro.

²⁴² Com efeito, as cartas que Simón Bolívar remeteu à Manuela Sáenz, e que esta conservava, perderam-se. As que são citadas na peça fazem parte das pertences que o secretário do Libertador, o irlandês conseguiu Daniel Florencio O'Leary, resgatar em diversas ocasiões e lugares. Para maior informação sobre o particular, recomenda-se: TRUJILLO, Manuel (Org.) *Bolívar*. Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho y Banco Central de Venezuela, 2012

²⁴³ “...*AVANZA HACIA EL PÚBLICO Y DICE CON VOZ NEUTRA, TRANQUILA*). En diciembre de 1859 hubo consternación en Paita. ¿Qué pasaba? Doña Manuela Sáenz, es decir yo, agonizaba. Finalmente morí. Morí de difteria. (*SE AHOGA. TAMBALEANTE VUELVE A LA MECEDORA*). (*SE AHOGA. TAMBALEANTE VUELVE A LA MECEDORA*). ¡*Mi cofre! Tráiganme mi cofre... Ahí están las cartas.. Mi tesoro... Las cartas de amor de mi Simón...* (*ABRE EL COFRE Y LO MUESTRA VACIO*). *Las cartas de amor de Bolívar se perdieron en la fumigación que se hizo en la casa después de mi muerte. Desaparecieron. Todo se fue... Se va... Desapareció... Así es la vida. Mejor dicho: así es la muerte. No queda nada....*” ARRAU:2006. 49.

“Construí no vento; arei no mar”, disse Bolívar. Não é, Simón, sua obra subsiste e cresce. Os povos do continente abençoam seu nome, porque a sua obra é imortal. O nosso... O nosso sim desapareceu...²⁴⁴

Aprecia-se na citação recente como até no desaparecimento de Bolívar ela decide ir com ele: “o nosso” diz a protagonista, referindo-se à sua história com Simón e que “desapareceu”. Ademais, as palavras de Bolívar, citadas por Manuelita neste trecho, demonstram um sentimento muito próximo ao que ela manifestou na cena em que fala ao Bolívar que aparece só aos seus olhos: a frustração após a expectativa de liberdade. Lembre-se que as palavras que a personagem emprega são “*Libertador que liberta povos (...) me libera da agonia de não te ter*”. E em ambas as falas aqui referidas a frustração chama a atenção à questão do projeto logrado e o sentimento que isso provoca. A liberdade aludida por Arrau, não estaria restrita à independência, mas a algo muito maior e que aparece mais uma vez: a integração e o governo de cidadãos.

Manuelita se frustra por não se unir a Simón, e depois repete as palavras²⁴⁵ que dão conta da frustração sentida por Bolívar após desconfiar de que a região seria ingovernável. A emancipação de Espanha aparece só como o início de uma região livre de opressões, não só externas quanto internas. Tanto uma quanto a outra foram vivenciadas pelo dramaturgo Sergio Arrau, nos países latino-americanos em que esteve e trabalhou.

A Liberdade era para Bolívar, segundo Maria Ligia Prado, “como um *deus ex-machina*, seria capaz de transformar a América, oprimida por séculos de colonização, em um mundo novo”.²⁴⁶ A partir da referência ao recurso empregado no teatro grego, pode-se interpretar a cena em que Bolívar chega até Manuelita. Patrice Pavis começa a definição do verbete *deus ex-machina* referindo que era um deus que descia mediante uma maquinaria.²⁴⁷ Depois, que era também um recurso que permite finalizar a peça pelo aparecimento inesperado de uma personagem. Assim, e a partir do mencionado teatrólogo francês, pode ser entendido, principalmente, como uma solução dramática que visa resolver os problemas surgidos no desenrolar da ação dramática. Ele traz uma resolução à peça quando não é produzida pela própria trama.

²⁴⁴ “*He construído en el viento; he arado en el mar*”, dijo Bolívar. No es así, Simón, tu obra subsiste y crece. Los pueblos del continente bendicen tu nombre, porque tu obra es inmortal. Lo nuestro... Lo nuestro sí desapareció...” Ibidem., p.49.

²⁴⁵ “*Construí no vento; arei no mar*” aludem ao teor de uma carta que, de Barranquilla-Colômbia, Bolívar enviou ao General Flores. A missiva tem data de 9 de novembro de 1830, isto é, pouco antes de morrer. O documento pode ser consultado em: <http://www.fundacionjoseguillermocarrillo.com/sitio/sbcarflores.html>

²⁴⁶ PRADO, Maria Ligia. *Sonhos e desilusões nas independências Latino-americanas*. Em: e-latina Revista electrónica de estudios latinoamericanos. Disponível em: <http://iigg.sociales.uba.ar/files/2011/06/elatina1.pdf> Visitado em: Jan 2015

²⁴⁷ PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2005. p.92.

E é isso o que parece ser anunciado em *A Libertadora del Libertador*. Bolívar, o “Libertador que liberta povos”, traria a solução para o drama de Manuelita, a libertação da angústia de não tê-lo, e com isso, o final da peça. Porém, isso não é o que acontece. A aparição desse deus (lembre-se que Manuelita chama a Simón de deus em várias passagens da peça) não é o que traz a libertação. Cabe a ela resolver a peça e nisso reside o seu protagonismo.

Existiria uma desilusão que marca a velhice dos libertários dos alvares republicanos na região, segundo Prado:

O desejo de mudança na juventude, baseado na vontade e na crença da justeza das suas ideias, dão lugar, na maturidade – na medida em que os acontecimentos não correspondem às suas expectativas – ao desespero e à desilusão (...) as lutas pela independência espalharam desejos e aspirações sociais que pediam soluções imediatas, mas que nem sempre eram fáceis de ser alcançadas. (...) [a independência] abriu a possibilidade de um desenlace diferente e despertou os sonhos adormecidos de muitos. Tempos de transformação trazem em si grandes esperanças e sua outra face, as inevitáveis frustrações.²⁴⁸

A ação de Manuelita, depois de mostrar a frustração tanto dela quando de Bolívar, é enfrentar esse sentimento de frustração. Na carta ao General Flores pode-se perceber a amargura de Bolívar: “*A única coisa que se pode fazer em América é emigrar*” pois a região que ele uniu “*cairá infalivelmente em mãos da multidão desenfreada, para depois passar a pequenos tiranos imperceptíveis de todas as cores e raças*”²⁴⁹ Na epístola, o remetente fala dos acontecimentos na *Gran Colômbia*, cuja fragmentação é mencionada tristemente pela Manuelita de Arrau, e do assassinato de Antonio José de Sucre, um dos generais da sua confiança.

Sobre os dois lamentos que aparecem na carta, Sergio Arrau parece responder mediante as falas de Simón Rodrigues:

O que faz aqui, Dom Simón? Com seus conhecimentos e sabedoria deveria estar na Europa ou nos Estados Unidos, no mínimo.

Ele riu e me disse:

-. Ah, Manuelita...! Quando penso em abandonar América me acontece a mesma coisa que ao namorado que briga com a sua amante. Se afasta com falso sorriso, jurando que já nada quer saber dela... Se vai com pés de chumbo, esperando que ela o chame.

-. E chama o senhor?

-. Sempre, Manuelita. Sempre!²⁵⁰

²⁴⁸ PRADO, Op.cit.

²⁴⁹ Os trechos fazem parte da carta ao general Flores citada anteriormente. No original: “*La única cosa que se puede hacer en América es emigrar*” e “*caerá infaliblemente en manos de la multitud desenfrenada, para después pasar a tiranuelos casi imperceptibles, de todos los colores y razas*”. (Trad. nossa)

²⁵⁰ “*¿Qué hace acá, don Simón? Con sus conocimientos y sabiduría debería estar en Europa o en los Estados Unidos, cuando menos./ El rió y me dijo:/ -. ¡Ah, Manuelita...! Cuando pienso en abandonar América me ocurre lo del*

O dramaturgo coloca a sua protagonista na situação de aprender de alguém que ela admira o que é eleger a América para viver, inclusive quando nesta se vive a insatisfação e a desilusão. Aqui, é oportuno mencionar que Sergio Arrau decidiu se estabelecer no Peru durante um período que foi dos mais duros da sua história republicana: o conflito armado interno que começou em 1980 e se prolongou até 2000, e cujas consequências podem ser percebidas, inclusive, na época em que se redige o presente trabalho.

Por outro lado, em relação à liberdade lograda, Bolívar mostra seu pesar pelas tiranias locais cujos surgimentos ele vislumbrou no final da sua vida. Tiranias foram também as experiências ditatoriais que o continente sofreu ao longo do século XX. Essa seria a diferença entre independência de Espanha e libertação.

É aqui que se revela o anseio que vai e volta como Bolívar, esse que na peça aparece, que retorna, que se presentifica, termina por ir embora novamente deixando-a só. Mas, e mesmo que “*assim é a morte. Não resta nada...*” a conciliação com a ausência de Bolívar passa por transpor o seu corpo para a sua obra legada. Porém, esta herança não pretende deixar na memória uma imagem heróica de Bolívar, e que ele próprio certamente teria elaborado na sua escrita epistolar.

Uma constatação da historiadora Fabiana Fredrigo, cujas pesquisas abrangem também as missivas de Bolívar, e que enfatiza como ele próprio fez com a sua escrita uma construção heróica de si, permitirá distinguir o Simón de Sergio Arrau.

Fundamental é ter em vista que o missivista Simón Bolívar fez de sua pena, entre outras, a sua arma e foi participante ativo de sua construção heróica. O epistolário ora expõe os conflitos do homem, ora explicita seus desejos de sobreviver à história, de um modo especial; de um modo que o fizesse ser lembrado como o maior entre todos os outros generais por ter abdicado de sua vida privada pela liberdade da América. A historiografia, no momento em que legitimou o culto, o fez também porque tinha de conviver e dialogar com os esforços do ator histórico que deixara um testamento em cada uma de suas missivas.²⁵¹

enamorado que pelea con su amante. Se aleja con una falsa sonrisa, / urando que ya nada quiere saber de ella... Se aleja con pies de plomo, esperando que ella lo llame. / -. ¿Y lo llama? / -. Siempre, Manuelita. ¡Siempre!” ARRAU, op.cit, p.48

²⁵¹ FREDRIGO, Fabiana de Souza. *As guerras de independência, as práticas sociais e o código de elite na América do século XIX: leituras da correspondência bolivariana*. Em: VARIA HISTORIA, Belo Horizonte, vol. 23, nº 38: p.293-314, Jul/Dez 2007. p.297.

O vasto epistolário de Bolívar alimentou uma imagem que depois será mantida pela historiografia de culto ao herói. Porém, as cartas que o dramaturgo inscreve na sua personagem têm o seu amor pela destinatária como assunto protagônico e é porque a peça não é sobre o Libertador, mas sobre Manuela Sáenz, e o próprio gesto de escrevê-la no ano da efeméride bolivariana já fala a respeito de como o autor participa de tal comemoração. O dramaturgo cria uma portadora de memória individual no marco de uma celebração da memória coletiva.

As cartas que cita a Manuelita de Arrau na peça se conservam na memória dela: *“Isso, como ouvem: cartas de amor. (...) nestes papéis que vão se tornando amarelados, nestas linhas está ele. Aqui ficou plasmada a sua alma. E a sua alma me acompanha pra onde eu for. Sei de memória. Li todas elas milhões de vezes. As tenho gravadas na minha mente.”*²⁵² Assim, o Bolívar heróico que ele próprio construiu com a sua pena é diferente daquele que aparece na escrita do dramaturgo. E isso, Arrau faz mediante a citação de trechos também de cartas daquele. Na peça se apresenta um Bolívar que escreve: *“Bem amada: Eu não esperava a imensa ventura de tê-la conhecido”*, ou *“O altar que tu habitas não será profanado por outro ídolo nem outra imagem, nem que seja a de Deus mesmo”*.²⁵³ O modo de ser lembrado que Fredrigo identifica no epistolário de Bolívar e que teria também dimensão testamental não faz parte da peça. Outro seria o legado que refere a Manuelita de Arrau – pois outro é o Bolívar – e que mediante a sua palavra é transformado em testamento.

É oportuno lembrar que neste ponto da ação dramática a protagonista está encerrando a peça, e que um testamento é também, nas palavras de Ariès²⁵⁴, a confirmação sem lugar a dúvidas da morte do homem, como uma reprodução dos rituais de outrora. É confirmação de que uma vida terminou, mas que simbolicamente se projeta na herança deixada.

Porém, essa herança não está constituída por elaborações materiais ou simbólicas que sirvam de alicerces para a construção de uma identidade regional. O elemento comum entre os latino-americanos não pode ser inata nem precedente aos indivíduos. A Manuelita de Arrau, que escolheu se alinhar com as idéias libertárias, antes mesmo de conhecer Bolívar, é filha natural de espanhol e quitenha, e seu amado é *zambo*, por isso nem elementos de hereditariedade biológica nem etno-culturais podem ser elementos identificatórios.

²⁵² (...) Como lo oyen: cartas de amor. (...) en estos papeles que se van poniendo amarillentos, en estas líneas está él. Aquí quedó plasmada su alma. Y su alma me acompaña por donde yo voy. Me las sé de memoria. Las he leído millones de veces. Las tengo grabadas en mi mente. ARRAU, op.cit., p.47.

²⁵³ *“Bien amada: Yo no esperaba la inmensa dicha de haberte conocido”*. ¿Qué tal? En otra: *“El altar que tú habitas no será profanado por otro ídolo ni otra imagen, aunque fuera la de Dios mismo”* Ibidem, p.39.

²⁵⁴ ARIÉS, op.cit., p.214.

Arrau, com efeito, faz a sua personagem se referir às terras como América Latina durante a peça, pois nesta a sua região e a sua personagem se confundem. Falando de uma ele dá conta da outra. Ambas devem seguir na ausência dos seus heróis individuais. Mas, o sentimento identitário que jaz na peça é mais um processo que se produz nas relações interpessoais. Isso aparece claramente na cena em que Manuelita lembra das velhas aristocratas que a importunaram, quando a marquesa de *Torre-Tagle e Calores Escondidos*, em um trecho acima citado diz: “O senhor Bolívar é sem dúvida apreciado por algumas pessoas no nosso país, embora a sua permanência tão prolongada. Não precisam dele no seu país?” Além de manifestar um ranço separatista, a ênfase na diferença entre “nosso” e “seu país” está delimitando grupos diferentes, movimento que se inicia na ostentação de títulos nobiliários já abolidos na República.

A fala também se aproxima do que Denys Cuché chama de contexto relacional, isto é, contexto social em cujo interior se posicionam os agentes e que orientam as representações e escolhas destes.²⁵⁵ Mais ainda, a identidade que, para Chuché, se relaciona com aquilo que está em jogo nas lutas sociais, se percebe como tensão na peça, pois é a partir das relações entre grupos humanos com diferentes poderes de identificação (poderes para nomear e se nomear) que se habita o contexto social²⁵⁶.

Haveria um Bolívar inerte nada pode fazer e um Bolívar que Manuelita, capaz de agir por ser corpo, conserva: o que perdura é a obra, não porque tenha sido alcançada, mas porque é ansiada e constantemente tentada. Se se pensa nos países do continente como divisões arbitrárias de territórios se pode pensar que o dramaturgo deposita a sua esperança nas pessoas, por isso não fala dos países, nem das nações no trecho da peça acima citado, mas dos povos do continente. A imagem de Bolívar passa a ser o símbolo do querer integrar, e está preservada e presentificada como manifestação do amor e da devoção de Manuelita. O propósito do autor para a elaboração dessa imagem é tornar visível algo que não se vê, e o faz mediante a ação presentificadora de uma mulher.

A herança, então, seria um anseio cujo cultivo não negue nem busque anular essas tensões. O mosaico de identificações na região passaria a partilhar um desejo coletivo sob a chave da integração, que é o termo empregado por Manuelita na peça. E isso, pensando em que é esta parte do mundo que constitui uma das poucas, porém maiores, esperanças perante um incerto futuro ameaçador em dimensões planetárias²⁵⁷. Esse lugar de privilégio e responsabilidade precisa de uma

²⁵⁵ CUCHE, op.cit., p.182.

²⁵⁶ Ibidem, p.186.

²⁵⁷ Sergio Arrau comentando sobre Sobre América Latina. Entrevista concedida a Manuel Guerrero em 26 de

memória capaz de contestar quaisquer das narrativas históricas que pretendam se tornar únicas, verdadeiras ou hegemônicas. É preciso lembrar que o dramaturgo testemunhou várias perseguições a vozes dissidentes, um dos males que se repetem na região desde o seu nascimento.

Para encerrar a peça, Manuela continua a oferecer as suas conservas, metáfora de lembranças preservadas, como sendo as melhores do mundo, e avisa ao público que pode se arrepender se ela for embora sem ninguém ter comprado.

Bom, e aí? Vão comprar as deliciosas conservas? Senhora... Senhor... Ó, muito bonito! Eu falando e falando como uma cotovia e os senhores, nada, ninguém se manifesta. Se que umazinha. Depois vão se arrepender. Garanto que não tem melhores no mundo. Não querem? Olha, que já estou indo. Vou indo e vou embora... Vou embora... Vou...! (*Desaparece*).²⁵⁸

Ela desapareceu sem ninguém comprar. Ninguém poderia, porque as conservas são pessoais. Cada qual elabora-se com as suas próprias. Todos têm. Mas ela chama a atenção para o fato de que “tudo vai”. As memórias também. Se mais ninguém lembra, morre-se de esquecimento.

Mais uma vez a analogia Manuelita–Simón, receptor da peça–história pode ser estabelecida para perceber uma possibilidade de que uma mulher possa ser o receptáculo de uma memória. Este, porém, seria muito diferente do museu entendido como espaço de relíquias e como instituição legitimadora do passado. Manuelita encontra sentido para a sua vida a partir da conservação que, mesmo na ausência de provas materiais, serve para contar e atualizar o vivido a partir da particularidade. Isso é uma possibilidade de entender a história como leitura e não como monumento fixo. Também, de ver os malogros menos como frustração e mais como teimosa insistência, como acontece com a própria Manuelita Sáenz. A peça é uma história de amor e de devoção. Como aquela que Arrau tem com a América Latina e sobre a qual escreve como quem compõe um mosaico, para bem ou para mal, sempre incompleto.

Março de 2012, no domicílio do autor.

²⁵⁸ “Bueno, ¿en qué quedamos? ¿Van a comprar las ricas conservas? Señora... Caballero... ¡Miren qué bonito! Yo habla que te habla como cotorra y ustedes, nada, no se manifiestan. Aunque sea uñita. Después se van a arrepentir. Les aseguro que no hay mejores en el mundo. ¿No quieren? Miren que ya me estoy yendo. Me estoy yendo y me voy... Me voy... ¡Me voy...! (*Desaparece*). ARRAU, op. Cit., p.48-49.

CAPÍTULO III

Santa María del Salitre

Pensar es olvidar diferencias, es generalizar, abstraer.
BORGES, Jorge Luis “*Funes el memorioso*”

As beligerâncias entre os povos são tão contingentes quanto as suas proximidades e baseiam-se fundamentalmente em relatos. A Guerra do Pacífico²⁵⁹ não é nem o início nem o final de uma história de receios entre Bolívia, Chile e Peru. Entretanto, os seres humanos, na sua existência em coletivo, vivenciam e propiciam circunstâncias que permitem construir sentidos capazes de problematizar as narrativas produzidas pelo poder central dos governos e estados nacionais.

Os conflitos territoriais entre os países, via de regra, não envolvem apenas os interesses das nações enfrentadas. No caso das ex-colônias da América Latina, a presença dos interesses econômicos e geopolíticos de potências globais na região marcaram a história das jovens repúblicas que se tornaram independentes no decorrer do século XIX, sob ideais e promessas da modernidade. O sociólogo Aníbal Quijano indica que esta presença determina as hierarquias nesta parte do

259

A Guerra do Pacífico envolveu inicialmente Bolívia e Chile e, posteriormente, o Peru. Desenvolveu-se entre 1879 e 1883. Os bolivianos foram os mais prejudicados com esse conflito, pois perderam completamente seu litoral depois de abandonarem o conflito. Depois de terminada a guerra, a antiga região peruana de Tarapacá passou a formar parte do território chileno. Outras duas, Arica e Tacna, deviam permanecer chilenas até a realização de um plebiscito em 1894, o que não aconteceu. Em 1929, a primeira destas cidades voltou a ser peruana e a segunda tornou-se chilena à perpetuidade. Em 2014, o Peru conseguiu na Corte Internacional de Haya exclusividade econômica sobre aproximadamente 65mil km² de espaço marítimo (e seu correspondente espaço aéreo). Deste, uma parte se encontrava sob jurisdição chilena e outra era alto mar. (Para maior informação sobre esse particular recomenda-se consultar: <http://www.icj-cij.org/docket/index.php?p1=3&p2=3&code=pc&case=137&k=88>). É relevante destacar que durante o litígio a agenda comercial peruano-chilena não se viu afetada. Isso devido à defesa nos dois países da tese das “*cuerdas separadas*” (separação entre os assuntos diplomáticos, geopolíticos e econômicos). Na época em que se desenvolve o presente estudo, a Bolívia e o Chile aguardam um parecer do mesmo tribunal supra-nacional sobre a demanda boliviana de que se obrigue ao estado chileno a negociar uma saída soberana e com continuidade territorial ao Oceano Pacífico. Na segunda metade da década de 1870, o quadro de interesses econômicos e geopolíticos na América do Sul era particularmente complexo, e sua análise pode problematizar inúmeras narrativas elaboradas durante e depois do conflito. (Sobre esse tema recomenda-se consultar um texto curto, porém minucioso: MANRIQUE, Nelson. *La mediterraneidad boliviana y la integración regional*. Em: Nueva Sociedad 190, marzo-abril 2004, pp.22-28.). As marcas da Guerra do Pacífico podem ser observadas, inclusive, depois de aproximadamente 135 anos de acontecidas.

continente. Em tal conjunto de relações, o que chama de Colonialidade do Poder tem como uma de suas características principais uma subordinação perante o europeu e norte-americano²⁶⁰.

Assim, para o mencionado estudioso, não é possível que na América Latina possam-se elaborar outros paradigmas sem a revisão destas relações coloniais e de como estas impregnaram a história de suas nações e as relações entre elas. Em uma pesquisa que se propõe a analisar a dramaturgia histórica de Sergio Arrau como parte de suas interpretações da América Latina, sua crônica épico-dramática *Santa Maria del Salitre* é de particular interesse, como pretende mostrar o presente capítulo.

Segundo o próprio autor, foi criada na década de 1980 sob o estímulo do pesquisador chileno Pedro Bravo-Elizondo, a partir das investigações históricas que deste recebeu. Em 1985 Arrau ganhou o prêmio Eugenio Dittborn com esta peça, que foi publicada em 1989²⁶¹. Além da peça, esta edição inclui uma apresentação do jornalista iquiquenho Andrés Sabella e uma detalhada apresentação do próprio Bravo-Elizondo. Também inclui ilustrações de locais e personagens mencionados e documentos relacionados com os sucessos narrados na peça.

O texto foi escrito em uma época marcada por grandes mudanças na economia e na geopolítica mundiais e regionais: o fim da polaridade soviético-norte americana, o fim das ditaduras na América do Sul, instabilidade política e fragilidade econômica na região. A obra narra o massacre

²⁶⁰

No sub-capítulo *Colonialidad del actual Patrón de Poder*, Quijano vai afirmar que “consiste, en primer término, en la asociación estructural de dos ejes centrales: 1) Un nuevo sistema de dominación social que consiste, ante todo, en la clasificación social universal y básica de la población del planeta en torno a la idea de *raza* y respecto de la cual se redefinen todas las formas de dominación previas, en especial el modo de control del sexo, de la intersubjetividad y de la autoridad. Esta idea y la de clasificación social en ella fundada (o “racista”), fueron originadas hace 500 años junto con América (...) Desde entonces, en el actual patrón mundial de poder impregnan todos y cada uno de los ámbitos de la existencia social y constituyen la más profunda y eficaz forma de dominación social, material e intersubjetiva (...) 2) Un nuevo sistema de explotación social o de control del trabajo, que consiste en la articulación de todas las formas históricamente conocidas de explotación – esclavitud, servidumbre, pequeña producción mercantil simple, reciprocidad y capital – en una única estructura de producción de mercaderías para el mercado mundial, en torno de la hegemonía del capital [Assim] la categoría de *capitalismo* está referida al conjunto de dicha articulación estructural. El Capital es una forma específica de control del trabajo que consiste en la mercantización de la fuerza de trabajo (...) Sobre esos dos ejes, se organiza el control de la autoridad colectiva, (...) y de la dimensión subjetiva de las relaciones sociales.. QUIJANO, Aníbal. *Colonialidad del Poder, Globalización y Democracia*. In: Nueva Época: Revista editada por el Rectorado de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, N° 25. II Semestre de 2006. p 53.

²⁶¹

Na cerimônia de entrega do prêmio “Eugenio Dittborn” em 1985, o júri declarou: “Pela humanidade e a integridade consequente com a essência com que foram desenvolvidos a maior parte das personagens. Pela minuciosa investigação histórica, consequente com os fatos reais que manifesta o texto, e o aporte que isso significa para o maior conhecimento desses fatos (“Por la humanidad y la integridad consecuente con su esencia con que fueron desarrollados la mayor parte de los personajes. Por la acuciosa investigación histórica, consecuente con los hechos reales que manifiesta el texto, y el aporte que ello significa para el mayor conocimiento de esos hechos”) BRAVO-ELIZONDO, Pedro. *Santa María del Salitre: Recuperación de una historia obrera*. Em: OUVRAGE COLLECTIF (Orgs). Hommage a Jaime Diaz-rozzotto: L'amerique Latine entre la Dependance et la Liberation. Besançon: Presses Univ. Franche-Comté. p. 662. (Trad. nossa).

dos mineiros em greve das salitreiras iquiquenhas, por parte das forças armadas chilenas, em 1907.

A peça está organizada em quadros. Cada um deles é apresentado mediante um título que indica o lugar (estação, cais, escola, *lugar nenhum*). Uma canção e, em seguida, um ator o situa no espaço e no tempo. Esse breve monólogo inicial é encerrado com a frase: “*América do Sul, pelas dúvidas*”. Isso mostra que o lugar e as personagens desta história são muito pouco conhecidos. Porém, o comentário enfatiza que se tratará não só de um episódio que faz parte da história chilena, mas que envolve a uma grande região do continente.

A ação dramática de *Santa María del Salitre* desenvolve-se entre os dias 8 e 21 dezembro de 1907, entre o feriado pela Imaculada Conceição e às vésperas de Natal. Durante uma jornada em um dia que deveria ser de descanso pelo feriado religioso, um operário salitreiro cai e morre devido à falta de segurança nas canteiras. O descontentamento pelas condições de trabalho cresce e o protesto vai se organizando durante sucessivas reuniões de operários que vão convocando cada vez mais trabalhadores, e então decidem marchar até a cidade de Iquique para reclamar junto às autoridades representantes das empresas exploradoras do salitre, majoritariamente inglesas.

Inquietas pela presença de milhares de manifestantes, pelas queixas dos moradores e pela pressão das empresas tanto quanto do governo, as autoridades políticas locais buscam os meios para neutralizar o protesto e enviar os operários de volta ao trabalho assim que possível. Perante a negativa de abandonar a cidade, muitos dos operários são conduzidos ao hipódromo, enquanto um numeroso grupo, no qual estavam os dirigentes sindicais, fica no Centro da cidade, numa escola que tem o nome do presidente chileno durante os dois últimos anos da Guerra do Pacífico: Domingo Santa María.

A forte pressão dos poderosos empresários do salitre junto ao governo chileno faz com que o presidente da república, Pedro Montt, decida pacificar a revolta a qualquer custo. Além de terminar com a paralisação das atividades que geravam a principal renda no país, era preciso aplicar uma punição exemplar que prevenisse qualquer problema no futuro. Para isso envia o exército e a armada chilenos.

Os cônsules peruano e boliviano, cientes de que os militares chilenos tinham decidido atirar nos operários, chegam até o local para salvar as vidas dos conterrâneos que se encontravam entre os grevistas, porém eles se negam a sair e ficam com seus colegas de trabalho. Homens de distintas nacionalidades morrem juntos, apenas três décadas depois de terem sido inimigos naquela mesma

região, durante a Guerra do Pacífico. Em diversos estudos o historiador chileno Sergio Grez Tosso destaca o fato de muitos desses operários serem veteranos dessa guerra.

O presente capítulo começará analisando o gênero que o dramaturgo configura para esta peça: “crônica épico-dramática”, bem como tal definição comporta um tratamento dos eventos históricos e, ainda, a relação do autor com um legado literário a partir da própria língua.

Em seguida, analisar-se-ão os expedientes e recursos dramáticos que o autor empregou no tratamento das informações e documentos sobre o massacre de Iquique em 1907. Continuar-se-á com uma interpretação da cena do massacre como a manifestação das atitudes ética e estética do dramaturgo perante a tarefa de narrar o horror. Finalmente, expor-se-á uma leitura da peça como reflexão sobre a América Latina, a partir da decisão dos operários desamparados pelo Estado e submetidos ao capital internacional, de morrerem juntos, embora muitos tenham visto a possibilidade de se salvar.

Assim, interpretar-se-á a dramaturgia de Arrau enquanto proposição de uma forma de conhecimento dessa parte do continente, de sua história e de como são expostas as relações interpessoais marcadas pelos interesses econômicos, como também a questão das identidades nacionais, após uma guerra recente, sendo vivenciada pelas personagens face à violência do Estado.

Em um de seus textos teóricos, publicado em Quito no ano de 1975, Sergio Arrau afirma o dever que tem o dramaturgo de “conhecer a situação geral do seu país. Sua história, ainda que seja a oficial oferecida nas escolas, que em geral ignora totalmente o povo e destaca governantes mitificados, batalhas homéricas e instituições magnificadas. Por isso é tão importante conhecer ‘a outra história’, mesmo que seja mediante artigos, folhetos e conferências”.²⁶²

Como foi informado nos capítulos anteriores, Sergio Arrau possui também formação como professor de História e Geografia. Após lecionar em escolas peruanas e percorrer o continente, deve ter percebido muitas ausências em textos escolares, em virtude das quais cabe pensar que expressou a citada opinião. Já no caso específico do Chile, o estudioso e poeta chileno Sergio Infante afirmou, num texto a propósito dos cem anos do massacre:

262

“... conocer la situación general de su país. Su historia, aunque sea la oficial dada en los colegios, que en general ignora totalmente al pueblo, destacándose a gobernantes mitificados, batallas homéricas e instituciones magnificadas. Por eso es tan importante conocer ‘la otra historia’, aunque sea a través de artículos, folletos y conferencias”. ARRAU, Sergio. *Manual de Instrucción Teatral*. Quito: Editorial Universitaria, 1975. p. 37

“os desejos de cobrir com uma manta de esquecimento não se cumpriram, graças à tradição popular, à imprensa de oposição, à honradez de certos cronistas, ao trabalho diligente de alguns historiadores e ao empenho de artistas e escritores. Porém, é necessário se perguntar se o massacre da Escola de Santa María aparece, por exemplo, em algum dos planos de estudos nas escolas. Quiçá agora, antigamente não lembramos de tê-la visto, como acontece com quase todo aquilo que possa macular o mito da democracia no Chile”.²⁶³

O massacre da escola *Domingo Santa María* em 1907 é, todavia, um assunto retomado em diferentes épocas e contextos, pela via artística: narrativa histórica, romance, cinema, teatro, música e artes plásticas.

Esta *outra* história referida por Arrau, por não ter sua divulgação estimulada pela instituição que decide sobre a educação escolar em um Estado, precisaria de outras formas de apresentação e de apreensão. Uma delas seria o que, para *Santa María del Salitre*, define como *Crônica Épico-Dramática*, no que se evidencia sua atitude perante o passado, nesta peça.

O argumento da peça

Santa María del Salitre começa com a notícia de um acidente mortal: Nicásio, um operário das minas do salitre no norte do Chile (na região de Iquique e que foi peruana até 1983), devido à falta de segurança no trabalho, caiu em um *cachucho*²⁶⁴.

Ainda sob a impressão de ter sido testemunha da terrível morte do seu colega, o peruano Cholo²⁶⁵

²⁶³ Infante refere como o silenciamento de fatos, como o é o caso do massacre de Iquique de 1907, nos livros escolares chilenos, não apaga as narrações do coletivo sobre eles. Segundo o estudioso: “*los deseos de tender un manto de olvido no se cumplieron, gracias a la tradición popular, a la prensa de oposición, a la honradez de ciertos cronistas, a la labor diligente de algunos historiadores y al empeño de artistas y novelistas. Con todo, hay que preguntarse si la masacre de la Escuela de Santa María figura, por ejemplo, en algún plan de estudios a nivel de enseñanza media. Quizá ahora, antes no recordamos haberla visto, como ocurre con casi todo lo que manche el mito de la democracia en Chile*” INFANTE, Sergio. *Santa María de Iquique, Historia y novela*. Disponível em: http://www.archivochile.com/Historia_de_Chile/sta-ma2/1/stamadocestop000057.pdf Consultado em outubro de 2013 (Trad. nossa)

²⁶⁴ *Cachuchos* eram fossos muito grandes nos quais, em água a temperaturas de quase 200 graus C, era dissolvido o salitre. Este era despejado por fileiras de operários, por pontes, cuja fragilidade tornava costumeiros os acidentes fatais. Uma vez frio, o mineral se cristalizava e isso facilitava seu transporte.

²⁶⁵ A expressão *cholo* carrega em sua genealogia muitos significados e associações. A palavra se remonta a Garcilazo de la Vega Inca, no século XVII, em *Comentarios Reales*, quando indica que: “Ao filho de índio e negra – ou de crioulo e de negra - chamam de mulato e mulata. Aos filhos destes chamam *cholo*. É vocábulo das ilhas de Barlovento. Significa ‘cachorro’, não dos castiços, mas daqueles muito ordinários. E os espanhóis usam-no por infâmia e vitupério”) VEGA, Gracilazo de la. *Comentarios Reales de los Incas* Lima: Fondo de Cultura Económica. p.627. (Trad. Nossa). Esta parece ser a primeira referência registrada da dita expressão e já se associa ao insulto. Porém, seu significado varia segundo o contexto em que for proferido e carrega um complexo conjunto de sentidos. Aníbal Quijano, num texto datado em 1964, tenta uma delimitação do termo a partir de estudos antropológicos que dão conta de um processo denominado *cholificación*. O sociólogo distingue elementos diferenciadores entre o grupo denominado de *cholo* e o restante da população índia e não-índia, elementos que estariam classificados por ocupação, linguagem, vestimenta, escolaridade, mobilidade geográfica, urbanização e idade. Desta maneira, pode-se verificar que, na época em que foi escrito o referido estudo, Quijano afirma a inadequação do emprego do termo como qualificativo racial. Ver: QUIJANO, Aníbal *Dominación y Cultura: Lo cholo y el conflicto cultural en el Perú*. Lima: Mosca Azul, 1980. Quase

chega na casa de Zoila, a mulher do acidentado, que acaba de descobrir sua gravidez – fato que combina com o seu nome que significa “cheia de vida”.

Ela, por sua vez, é amada em segredo por seu cunhado Liodoro, homem conformado com sua situação e as condições trabalhistas. Os pequenos universos em que vivem esses trabalhadores e suas famílias são os acampamentos mineiros. Estes se dividem em *oficinas* independentes entre si e com diferentes administrações. Os operários só conhecem àqueles que trabalham na mesma oficina. Salvador, um mineiro que busca informar sobre as atividades do sindicato para seu fortalecimento e crescimento, é um intermediário entre os trabalhadores e os dirigentes sindicais Luis Olea²⁶⁶ e José Brigg²⁶⁷, que realmente existiram e aparecem na peça, como personagens históricos que contracenam com os ficcionais.

Em cada uma das oficinas, que vem a ser uma unidade administrativa, há também um pequeno armazém onde os operários compram com as fichas que recebem como pagamento e que só tem valor naquela *oficina*. Também existem lojas maiores que, mesmo não sendo propriedade das empresas, estão inseridas na economia destas, pois precisam aceitar pagamento em fichas dos seus clientes, os operários. Em um destes espaços o dramaturgo coloca o pequeno comerciante boliviano Urbina, viúvo de uma mulher chilena, e que mora com Estela, sua jovem filha, pretendida por Cholo e por seu amigo Rosário.

quarenta anos depois, o psicanalista Jorge Bruce abordará a questão a partir do mesmo termo, sob o viés da psicanálise. BRUCE, Jorge. *Nos habíamos choleado tanto: Psicoanálisis y Racismo*. Lima: Universidad de San Martín de Porres, 2007.

²⁶⁶

O pesquisador Bravo-Elizondo indica que não se conhecem muitos dados biográficos sobre o operário e poeta Luis Olea Castillo, mas sim da sua trajetória como militante. Em 1896 formam-se o *Centro Social Obrero* e a *Agrupación Fraternal Obrera*, em Santiago do Chile. É à segunda que pertence Olea. Em 1897 esses dois grupos se uniram na *Unión Socialista*, que desapareceu no ano seguinte. Olea participou na formação de jornais, sociedades de resistência, movimentos de padeiros e de trabalhadores portuários e ferroviários. Fisicamente, ele era loiro e encorpado. Era também pintor. Em 1904 sai de Santiago em direção ao norte do país. Em Pozo Almonte edita a publicação *La Agitación*. Depois, vai a Antofagasta e a Iquique. Nesta cidade organiza o *Centro de Estudios Sociales «Redención»*. Era o segundo na direção da greve de 1907. Sobrevive ao Massacre e, um ano depois, em Lima, Peru, participa do *Centro de Estudios Sociales «Iro de Mayo»*, que surgiu da união do grupo *«Humanidad»* y o *Centro Socialista «Iro de Mayo»*. No local em que funcionava o centro de estudos, um curral, o militante anarquista peruano Delfín Lévano e seus colegas montaram um teatro cujo pano de boca foi pintado por Olea. Bravo-Elizondo menciona que obteve essa informação do seu amigo César Lévano, jornalista peruano, filho e neto de dirigentes anarquistas de inícios do século XX. É dele que recebeu uma cópia do número 86, edição de fevereiro de 1920 da publicação *La Protesta*. Em Lima, Olea escreveu o livro *O Superominismo*. Em 1911 morreu de febre amarela em Guayaquil, Equador. BRAVO-ELIZONDO, Pedro. *Santa María de Iquique*. p.173-174.

²⁶⁷

Também com base nas informações que recebeu de Lévano, Bravo-Elizondo indica que o operário norte-americano José Brigg tinha o apelido de *«El rucio Briggs»*. Em outro texto, menciona a surpresa que a cidadania, juventude e domínio do castelhano provocou nos jornalistas da época. Também diz que tanto Briggs quanto Olea rechazaram a anistia outorgada pelo governo chileno em 1910, pois jamais retornaram ao Chile. Finalmente, indica que o rastro do dirigente perdeu-se no Peru e no tempo. BRAVO-ELIZONDO, Pedro. *Santa María de Iquique : el último recurso de los dirigentes*. Em: *Revista de Ciencias Sociales*: Departamento de Ciencias Sociales de la Universidad Arturo Prat. Iquique, N. 17. 2007. p.60-69.

Outra das personagens mais presentes na peça é Salvador, um operário que participa intensamente nas mobilizações, o que lhe vale a admiração da viúva Zoila, que vê nele uma atitude similar à do seu defunto marido, tão diferente da resignação de Liodoro. Ela se torna muito participativa nos protestos e reuniões e convoca às mulheres dos operários a se somarem aos mesmos.

Faz parte também do quadro de personagens típicas On Nacho, ex-operário envelhecido prematuramente por causa do trabalho nas salitreiras, e que sobrevive de pequenos trabalhos. Bêbado e sempre sujo, parecera gostar de anunciar calamidades, malogros e infortúnios.

Os salitreiros, suas famílias e demais trabalhadores vinculados à extração do mineral decidem entrar em greve e marchar a Iquique para exigir um conjunto de melhoras trabalhistas. Após chegarem naquela cidade e de optarem por permanecer até a solução das suas demandas, os grevistas começam a ser reprimidos, administrativamente primeiro, e militarmente depois. As autoridades declaram o toque de recolher, e a ordem de que os operários se transladassem da escola ao hipódromo, ambas as medidas decretadas pelo intendente Eastman, agravam a situação de tensão.

A captura de Salvador por parte das autoridades e a negativa dos manifestantes a saírem da escola determina o desfecho sangrento. O regimento Esmeralda atira nos entrincheirados, por ordem do General Silva Renard, enviado pelo presidente do Chile, Pedro Montt. Zoila e Estela, por estarem na linha de frente, são as primeiras a morrer.

No final da peça, os amigos Cholo e Rosário, entre os poucos sobreviventes da chacina, se separam: o primeiro irá atrás de uma possível informação sobre seu irmão enquanto o outro decide ficar trabalhando nas minas. On Nacho, por sua vez, impõe-se a tarefa de divulgar e narrar o acontecido.

No levantamento de informação sobre o massacre dos salitreiros, Sergio Arrau contou com os subsídios do investigador da Universidade de Wichita, Kansas, o chileno Pedro Bravo-Elizondo. Nascido em Iquique, ele tem se especializado no teatro e na cultura dos operários nas *pampas* salitreiras. Segundo os editores da peça *Santa María del Salitre*, a publicação visa colocar à disposição dos leitores chilenos em geral e nortinos em particular, uma forma diferente de conhecer sobre a *Gran Huelga de Iquique*. Em um comentário que aparece na lapela da publicação, pode-se ler que se trata de um “enfoque diferente do costumeiro (...) mais literário, porém não menos *objetivo*”.²⁶⁸

²⁶⁸ “enfoque diferente del acostumbrado (...) más literario, pero no menos *objetivo*” [*Grifo nosso.*]

O dramaturgo não estabelece nenhuma outra diferença entre os dois conjuntos de personagens nem entre os dois planos, pois tanto “as que foram” quanto as que “poderiam ter sido” alternam entre si nos “acontecimentos cênicos” que, enfatiza, são “fieis aos eventos reais acontecidos”. Se levamos em consideração que tanto a personagem histórica quanto a teatral são resultados de processos (diferentes sim, mas processos de escrita, enfim), e que a “lógica” da operação de condensação e estilização deve-se aos requerimentos da cena, como indica Arrau, a diferença entre uns e outros, no caso específico desta peça, não seria de forma, mas de natureza.

Na noção de *filme histórico* desenvolvida pelo pesquisador Alcides Ramos²⁶⁹, este vai indicar que os recursos ficcionais pressupõem operações de interpretação específicos e que devem ser considerados históricos, tendo em vista o momento de produção e exibição dos produtos fílmicos. Também, que o fato de que estes contenham ou cite documentos, não determina que haja neles história *tout court*. O que se poderia verificar é que com tais filmes estaria buscando-se produzir um *efeito de verdade*.

O efeito de verdade indicado por Ramos como critério para analisar a relação entre o produto artístico e os documentos é pertinente no presente estudo, ainda que este se volte ao teatro histórico, pois além de permitir que o texto de Arrau seja pensado em termos de informação histórica, permite refletir sobre a especificidade da sua escrita. Isso pressupõe também analisar como se dá a incorporação ao texto desses elementos extra-textuais.

Por outro lado, o comentário dos editorialistas sobre o “texto literário não menos objetivo” remete à relação entre dramaturgia histórica e a informação sobre o passado nela contida. É oportuno enfatizar o que se considera, no presente estudo, como o maior valor da literatura dramática de tema histórico.

A investigadora Ingrid Koudela, cujas investigações na área de teatro e educação são referência no Brasil, cita a Elliot Eisner, pesquisador norte-americano da área de arte-educação, para destacar a especificidade do aporte que a arte tem a oferecer à experiência humana e à cultura. Diferente dos outros âmbitos de estudo, o valor primordial da arte estaria na contribuição singular para a compreensão do homem²⁷⁰. E em consonância com essa reflexão, Pedro Bravo-Elizondo encerra a introdução que elaborou para a edição da peça afirmando que o leitor encontrará a verdade

ARRAU, Sergio. *Santa Maria del Salitre*. Iquique: Camanchaca, 1989.

²⁶⁹ RAMOS, Alcides. *O canibalismo dos fracos*. Bauru: EDUSC, 2002.

²⁷⁰ KOUDELA, Ingrid. *Jogos Teatrais*. São Paulo: Perspectiva 2001. p.18.

histórica no tratamento dramático, resultado da interação entre história e literatura, por sua vez fundamento da cultura universal no conhecimento humano²⁷¹.

O presente capítulo desenvolverá uma interpretação de *Santa María del Salitre*, a qual, entre as quatro obras que constituem o corpus desta pesquisa, é a que trata de um único evento histórico. Este será apresentado mediante uma forma que só a arte permitiria. A poesia da luta e do gesto são narrados na peça para exprimir a América Latina que incessantemente inquieta a Sergio Arrau.

III.1 A Crônica épico-dramática

A principal fonte de informações que teve Sergio Arrau foi o manuscrito da pesquisa de Pedro Bravo-Elizondo, que a entregou pessoalmente ao dramaturgo e o instigou a escrever uma peça sobre tal evento histórico.²⁷² Na publicação de 1993 sob o título *Santa María de Iquique*²⁷³ o investigador, como anúncio da intenção informativa do seu texto, cita o historiador Marc Bloch, quando afirma que o conhecimento do passado está em constante progresso. Bravo-Elizondo enfatiza o levantamento e compilação de fontes orais e escritas e apresenta sua obra como desprovida de narratividade: “Este trabalho não teima em ser um ensaio interpretativo da chacina da *Escuela Santa María* de Iquique. Centra-se no acontecido, no narrado pelos seus protagonistas, pessoas que estiveram lá, que viveram os fatos, como o Dr. Nicolás Palacios, o cônsul inglês, o norte-americano, os jornalistas de *El Pueblo Obrero*, os dirigentes do movimento (Olea, Morala, Cuevas, Rojas) e o general no comando das tropas, Roberto Silva Renard.”²⁷⁴

Pela cronologia dos fatos, sabe-se que os grevistas foram conduzidos ao hipódromo da cidade e que ao encontro deles foram os funcionários Julio Guzmán, intendente substituto, e Viera Gallo, secretário da *Intendencia*. A informação de que dispõe Arrau está na pesquisa de Bravo-Elizondo que, por sua vez, baseia-se no levantamento de Nicolás Palacios, citado na secção “*testimonios personales*” pois este presenciou *in loco* os acontecimentos que desencadearam o massacre. Deste modo, foi essa a fonte que o dramaturgo consultou. Para seu estudo, Palacios insere o movimento

²⁷¹ BRAVO-ELIZONDO, Pedro. *Santa María de Iquique: recuperación de una historia obrera*. Em: Arrau, op. cit., p.VX.

²⁷² “Sergio Arrau en base a mis informaciones y petición, escribió su obra teatral, premiada por la Universidad Católica de Chile, en Santiago, en 1985, con el galardón ‘Eugenio Dittborn’”. BRAVO-ELIZONDO, Pedro. *Santa María de Iquique en las relaciones literarias*. Disponível em: http://www.archivochile.com/Historia_de_Chile/stama2/4/stamacult00013.pdf Consultado em: Junho 2014.

²⁷³ BRAVO-ELIZONDO, Pedro. *Santa María de Iquique*. Santiago de Chile: Ediciones del Litoral. 1993

²⁷⁴ Este trabajo no insiste en un ensayo interpretativo de la matanza de la Escuela Santa María de Iquique. Se centra en lo acontecido, en lo narrado por sus protagonistas, gente que estuvo allí que vivió los hechos, como el Dr. Nicolás Palacios, el cónsul inglés, el norteamericano, los periodistas de *El Pueblo Obrero*, los dirigentes del movimiento (Olea, Morala, Cuevas, Rojas) y el general a cargo de las tropas, Roberto Silva Renard. BRAVO-ELIZONDO, op.cit. p.11 (*Trad. nossa*)

no panorama industrial internacional da época.

Com o título “*Patrones y obreros en las salitreras. Los reclamos de los obreros*” Palacios faz uma lista dos pontos que o comitê de representantes dos operários apresentou como reclamações de índole exclusivamente econômica. Sem citar o documento²⁷⁵ que registra esse pedido, ele analisa cada um dos pontos e mostra sua pertinência. Seja como for, é claro que o movimento definiu o petítorio no dia 15 de dezembro de 1907 em um *mitin* na cidade de Zapiga²⁷⁶, e foi enviado como uma carta endereçada ao próprio presidente da república na época.

Na mencionada reunião, os operários receberam a proposta de aguardarem oito dias pela resposta e, enquanto isso, deviam voltar a trabalhar nas salitreiras. Tal possibilidade foi rejeitada pelo movimento, que se inclinou a favor de permanecer na cidade.

A solução dramatúrgica identifica as posições em conflito, resolve a questão de criar uma oposição entre elas, informa mediante o diálogo teatral e isso sem que uma personagem concentre o protagonismo em nenhum dos lados antagônicos. O dramaturgo se vale principalmente da composição dramática e do diálogo: desenvolve uma seqüência de cenas que começa com a ação na assembléia, segue com a travessia e chegada a Iquique, o ingresso e recepção no hipódromo, continua com o debate com as autoridades que propõem aos operários retornarem ao trabalho e culmina com a decisão de permanecer. Simultaneamente, mediante o diálogo teatral materializa as oposições entre os operários e a conclusão do debate, informa da viagem até Iquique, apresenta traços das personagens e veicula os argumentos dos grevistas e das autoridades.

Salvador.- Correm ventos de greve pela Pampa toda. Soube do *mitin* que teve em Zapiga?

Liodoro.- Na verdad não.

Salvador.- *Mitin* pacífico. Até as autoridades estiveram. No final mandou-se uma solicitação ao Presidente da República pedindo que veja a situação de calamidade provocada pela queda do valor da moeda.

Liodoro.- Não fiquei sabendo, mas está certo, não é? (*Trabalham*)

Salvador.- E da *oficina* San Lorenzo? Aqui perto, a 8 kilómetros. Os irmãos Ruiz...

Liodoro.- Conheço a um deles (...) Difícil está o assunto, mas isso de declarar a greve...! Quem acaba perdendo? Não são os patrões, já se sabe. (...) Se paralisa o trabalho e é pior. Eu não concordo. Tem que dar tempo ao governo. O presidente Montt tem apenas um ano como governante.

Salvador.- Tempo demais (...) Nada faz pelos trabalhadores além de reprimir (...) Como se chamam os bastões esses que usam os policiais?

Liodoro.- Quais? Os *pedromones*?

²⁷⁵

Com data de: Iquique, 16 de diciembre de 1907 e assinado: Briggs y demás, delegados de las Oficinas. O documento é referenciado em: JOVET, Julio César. *Las primeras luchas obreras en Chile y la Comuna de Iquique*. Em: VARIOS. *Estructuras sindicales*. Buenos Aires. Torquato di Tella, 1966. p.57-67

²⁷⁶

ARRAU, op. cit, p.13.

Salvador.- Viu? E sabe por que chamam de *pedromones*? Por nosso presidente, ora. (...) Pedro Montt foi implacável perseguidor dos partidários do presidente Balmaceda.

Liodoro.- Que Deus o tenha na glória. O Nicasio tem seu retrato na sala, já viu?²⁷⁷

A conversação em plena jornada de trabalho mostra como uma personagem que é aparentemente um tipo²⁷⁸ revela outro aspecto. Também informa da greve acontecida na *Oficina San Lorenzo*, que aparece também em outras pesquisas, como a do escritor e analista chileno José Antonio Gutiérrez²⁷⁹. Na cena, o fato de Liodoro não militar nem se importar com uma paralisação (para esse momento da ação já se sabe que a sua preocupação principal é o amor por Zoila, sua cunhada) não lhe impede de possuir interesse pelo assunto do movimento trabalhista e conhecimento sobre a história política recente. Na cena há um dado significativo no nome do trabalhador mais comprometido dos dois: Salvador, cujo nome alude ao presidente Allende (1970-1973), e é precisamente essa personagem quem cita na conversa ao presidente chileno José Manuel Emilio Balmaceda (1886-1891), perseguido pelo poder do capital privado que explorava o salitre, depois da tentativa de nacionalizar esse recurso. Salvador Allende fez o mesmo com, entre outros, o cobre. E também foi perseguido pelos grupos de poder econômico. Ambos os presidentes, acudados e cercados pelas armas oficiais chilenas, suicidaram-se. Esse jogo de referências também inclui a presença de alguém que já morreu. O tempo verbal que emprega Liodoro para falar de Nicásio, seu irmão com cuja morte começa a peça, é o tempo presente. Tal sutileza é um emprego específico e proposital das possibilidades do diálogo teatral.

No âmbito da composição dramática a ação de *Santa María del Salitre* é progressiva, ela avança em direção ao massacre. A partir da teoria da unidade em função do clímax, do dramaturgo norte-americano John Howard Lawson, a progressão que faz a peça se movimentar ao clímax é a qualidade estrutural da ação dramática que, nesse ponto, explode como resultado de uma série

²⁷⁷

“Salvador.- Corren aires de huelga por toda la Pampa. ¿Supiste del mitin que hubo en el pueblo de Zapiga?/ Liodoro.- La verdad que no./Salvador.- Mitin pacífico. Hasta las autoridades estuvieron. Al final se mandó una solicitud al Presidente de la República pidiendo que vea la situación calamitosa causada por la pérdida del valor de la moneda. /Liodoro.- No me había enterado, pero está bien ¿no? (Trabajan)/Salvador.- ¿Y lo de la oficina San Lorenzo? Aquí nomás, a 8 kilómetros. Los hermanos Ruiz.../Liodoro.- Conozco a uno (...) Fregada está la cosa, ¡pero eso de declararse en huelga...! ¿Quién sale perdiendo? No son los patrones, ya se ha visto. (...) Se paraliza el trabajo y es para peor. Yo no estoy de acuerdo. Hay que darle tiempo al gobierno. El presidente Montt tiene apenas un año como gobernante./Salvador.- Tiempo demás (...) Nada hace por los trabajadores como no sea reprimir (...) ¿Cómo se llama a las lumas, los bastones que usan los policías?/Liodoro.- ¿Cuáles? ¿Los pedromones?/Salvador.- ¿Ves? ¿Y sabes por qué los llaman pedromones? Por nuestro presidente, pues. (...) Pedro Montt fue implacable perseguidor de los partidarios del presidente Balmaceda./Liodoro.- Que Dios lo tenga en su santa gloria. El Nicasio tiene su retrato en la sala, ¿lo has visto?” Ibidem, p.13-14

²⁷⁸

A questão das personagem-tipo se desenvolverá posteriormente.

²⁷⁹

GUTIÉRREZ, José Antonio. *La masacre de la Escuela Santa María de Iquique: El espectro que pena la conciencia de Chile*. Disponível em: http://www.anarkismo.net/article/7140?userlanguage=ku&save_prefs=true Consultado em: Maio de 2014.

crescente de crises.²⁸⁰ Este critério de análise permite pensar nos elementos épicos²⁸¹ que possam aparecer na peça (elipses e narrações) como parte da progressão dramática, e não como interrupções a esta.

Há na seqüência dos acontecimentos um evento que, segundo Gutiérrez, tornou-se decisivo no rápido processo de convergência dos operários do salitre, qual seja, a formação de um comitê de greve na segunda-feira, dia 16 de dezembro. Com ele constituído, redigiu-se um documento que formalizava a lista de reclamações.²⁸²

Tal reunião aconteceu na cidade de Iquique um dia depois da chegada dos grevistas a essa cidade. Porém, a composição dramática da peça coloca como o primeiro ponto de virada²⁸³ o evento que determinou que aquela acontecesse: a decisão dos salitreiros, operários e suas famílias, de marchar até Iquique. Essa escolha coloca o protagonismo no coletivo.

O mesmo acontece na determinação do segundo ponto de virada na peça: a decisão de permanecerem na cidade após rechaçar a proposta de voltarem a trabalhar enquanto passam os oito dias que a resposta devia demorar a chegar.²⁸⁴ O diálogo que se segue permite veicular informações diversas:

Operário 1.- Ficamos como?
 Operário 2.- Solucionou o assunto ou não?
 Operário 4.- Não entendo nada
 Operário 3.- Bem curta essa visita a Iquique.
 Operário 5.- Melhor. O que íamos fazer aqui?
 Operário 6.- Ir nas meninas, ora.
 Salvador.- Não devíamos voltar, e menos levantar a greve. Os salitreiros não aceitam nossos pedidos? Bom, não voltamos ao serviço. Aceitam?
 Então, à pampa de novo a meter o braço com força nas *calicheras*. (*Vozes*)

²⁸⁰ LAWSON, John Howard. *Theory and technique of playwriting*. New York: HILL AND WANG, 1960, p. 161.

²⁸¹ O épico, a partir do que expõe o teatrólogo Anatol Rosenfeldt, seria alheio dramático, em termos substantivos. Por isso, ele prefere se referir aos significados adjetivos dos gêneros épico, lírico e dramático. Assim, pode-se pensar em traços e elementos épicos da forma narrativa (uma voz onisciente) que podem aparecer também nos dramas. ROSENFELDT, Anatol. *O Teatro Épico*. São Paulo: Perspectiva, 1985. p.18-19. A noção de épico na peça de Sergio Arrau, como será exposto posteriormente, não estaria relacionada tanto à forma de apresentar as ações, quanto à qualidade extraordinária dos seus protagonistas.

²⁸² GUTIÉRREZ, op. cit., p.11.

²⁸³ O ponto de virada é um instrumento técnico de construção dramática. Segundo o crítico Húngaro Lajos Egri (cuja obra é muito recomendada por Sergio Arrau em uma entrevista – cuja data precisa não pode ser determinada - realizada no programa Vano Ofício [emitido pela televisão pública peruana entre 2000 e 2008]) há um movimento no drama que começa na ação que determina a crise, chega até a ação clímax e termina na ação de resolução. Este faz andar um momento da ação em direção ao seguinte. EGRI, Lajos. *The art of dramating writing*. New York, Simon & Schuster, 1960. p.218 Este movimento dinamiza a peça como um todo. O ponto de virada seria a crise. Já para o roteirista norte americano Syd Field o ponto de virada (*plot point*) é um evento ou incidente que modifica o andamento da ação e a encaminha em uma direção. FIELD, Syd. *Manual do roteiro: os fundamentos do texto cinematográfico*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. p.101.

²⁸⁴ GUTIERREZ, op. cit., p.12.

aprobatórias)

Brigg.- A assembleia vai decidir, repito. O comité opina, porém, que podíamos aceitar a proposta das autoridades. Elas estão intercedendo no Conflito. (*Alguns protestam*). Viemos em paz buscando justiça e não a ficar fechados teimosamente...

Operário 1.- Não dá para confiar nas autoridades.

Operário 2.- Estão acertadas com os patrões.

Brigg.- Não julguem antecipadamente, companheiros. O comité sugere nomear cinco delegados por cada *oficina* salitreira, que permaneçam em Iquique. É uma procedimento de acordo com a lei.

Operário 3.- Lei...!

Brigg.- Estamos dentro da lei, e as autoridades nos respeitarão.

Salvador.- Só estão ganhando tempo.

Brigg.- Se não somos atendidos, voltaremos. Mas, não só os que estão em Iquique. Conosco virão todos os trabalhadores da Pampa (*Aplausos e vão saindo*).²⁸⁵

Observa-se na cena o problema da representatividade dos dirigentes, como já se viu no desacordo entre o comitê e os operários. Eles discutiam sobre se aceitam ou se rechaçam a proposta dos oito dias, e enfatizam a busca por parte dos operários por maior participação.

Assim, é a determinação do coletivo que conduz diretamente ao confronto final contra o poder representado pelas armas: o clímax, maior tensão possível entre as forças em conflito. Para Lawson, o clímax de uma peça é a máxima alteração de equilíbrio possível sob as condições existentes²⁸⁶. É o ponto na composição dramática que verifica e demonstra o valor e significado, em termos de unidade e de premissa, de todos os eventos, diálogos, situações, decisões e ações precedentes²⁸⁷.

Os traços narrativos na peça visam a ênfase na seqüência de acontecimentos que terminaram no massacre dos operários. Bravo-Elizondo, estudioso também da dramaturgia de Sergio Arrau, destaca a agilidade que a estruturação sob o modelo brechtiano²⁸⁸ confere à peça.

²⁸⁵

“Obrero 1.- ¿En qué quedamos? Obrero 2.- ¿Se solucionó el asunto o no? Obrero 4.- Yo no entiendo nada Obrero 3.- Harto corta resultó la visita a Iquique. Obrero 5.- Mejor. ¿Qué íbamos a hacer acá? Obrero 6.- Ir donde las niñas, pues. Salvador.- No habría que volver, ni menos levantar la huelga. ¿Los salitreros no aceptan nuestras peticiones? Bueno, no volvemos al trabajo. ¿Las aceptan? Pues a la pampa otra vez a poner el hombro duro en las calicheras. (Voces aprobatorias) Brigg.- La asamblea decidirá, repito. El comité opina, sin embargo, que habría que aceptar la proposición de las autoridades. Ellas están mediando en el conflicto. (Algunos protestan). Hemos venido en paz en busca de justicia y no a cerrarnos porfiadamente... Obrero 1.- No se puede confiar en las autoridades. Obrero 2.- Están en combinación con los patrones. Brigg.- No adelante juicio, compañeros. El comité sugiere que se nombre a cinco delegados por cada oficina salitrera, que se queden en Iquique. Es una forma legal de proceder. Obrero 3.- ¡Legal...! Brigg.- Estamos dentro de la ley, y las autoridades nos respetarán. Salvador.- Sólo están ganando tiempo. Brigg.- Si no se nos atiende, volveremos. Pero no sólo los que están en Iquique. Junto con nosotros vendrán todos los trabajadores de la Pampa (Aplausos y van saliendo)”. ARRAU, op.cit., p.39-40.

²⁸⁶

LAWSON, op.cit.,169

²⁸⁷

LAWSON, op.cit.,161

²⁸⁸

O modelo brechtiano (do qual a escrita de Sergio Arrau só teria alguns elementos em comum) como descrito no quadro expositivo no prefácio da peça Mahogany, afirma que no drama idealista hegeliano a *harmatia* faz com que a personagem (sic) não se adapte à sociedade, e é ela a causa principal da ação dramática. Entendida como um erro, seria impossível na forma épica, e falhas que a personagem possa ter pessoalmente (*harmatias*) jamais provocariam de modo determinante a ação dramática. O teatro épico brechtiano que o teatrólogo brasileiro Augusto Boal entende também como poética marxista, resulta inadequado no estudo da dramaturgia de Arrau devido ao seu determinismo.

Porém, e diferentemente do caráter didático teorizado pelo autor alemão, os elementos épicos em *Santa María del Salitre* estariam mais a serviço da apresentação do fato histórico. Também segundo Bravo-Elizondo a peça enfatiza personagens, argumento e o gesto.

Como era de se esperar da dramaturgia de Sergio Arrau, a estrutura é simples, brechtiana na sucessão de cenas e quadros que mediante a inclusão de um narrador, agiliza a ação, dinamiza-a. Agreguem-se as canções da época e o humor arrauniano. Na ausência de cenografia ingressam os atores e montam o cenário com elementos ambientais esquemáticos e funcionais, desloca o interesse da ação aos signos verbais do texto. Acentuam-se assim as personagens, a atitude, o gesto, a história.²⁸⁹

Com base na análise que Augusto Boal²⁹⁰ faz à descrição do próprio Brecht no prefácio de Mahagonny,²⁹¹ o modelo brechtiano tem diferenças fundamentais em relação ao conjunto de procedimentos empregado por Arrau nesta peça que, pela temática, poderia ser vista como uma produção de compromisso militante. Bravo-Elizondo discrimina os pontos em que a obra de Arrau seria brechtiana. Sirva tal referência para analisar a estruturação da peça e identificar algumas especificidades na sua escrita. A função do narrador aparece já no prólogo:

Um ator.- (*Dirigindo-se ao público*) Oito de dezembro de 1907. Pampa salitreira. A ação transcorre maiormente na *oficina Santa Lucía*, mas também haverá uma cena na *oficina San Donato*, outra na *oficina Santa Ana* e outra no *Alto de San Antonio*. Todas elas são centros industriais salitreiros ou *oficinas salitreiras* na Província de Tarapacá, República de Chile. Ah, América do Sul, por se acaso (*Retira-se*)²⁹²

BOAL Augusto. *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. p.115.

²⁸⁹ “Como era de esperarse de la dramaturgia de Sergio Arrau, la estructura es simple, brechtiana en la sucesión de escenas y cuadros que mediante la inclusión de un narrador, agiliza la acción, la dinamiza. Agréguese las canciones de la época y el humor arrauniano. La ausencia de escenografía ingresan los actores y arman la escenografía con elementos ambientales esquemáticos y funcionales, desplaza el interés de la acción a los signos verbales del texto. Se acentúan así los personajes, la actitud, el gesto, la historia.” BRAVO-ELIZONDO, Pedro. *Santa María de Iquique en las relaciones literarias*. Disponível em: http://www.archivochile.com/Historia_de_Chile/sta-ma2/4/stamacult00013.pdf Consultado em: Junho 2014

²⁹⁰ BOAL, op.cit. p.115-166

²⁹¹ O propósito do teatro épico brechtiano, segundo Boal, é a decisão a agir produzida pelo exercício racional da tomada de consciência de classe. Assim, a partir da experiência teatral, deve-se adquirir um conhecimento e dinamismo específicos já determinados pelo dramaturgo. Isso contém uma finalidade pedagógica a qual estabelece uma relação hierárquica entre autor e receptor, elevando o primeiro pela posse de um conhecimento que o segundo deve obter dele. Neste ponto, o auxílio do filósofo Jaques Rancière é oportuno, especificamente na problematização das atitudes de atividade e passividade que diferenciariam o produtor do receptor. Inclusive, a reflexão de Rancière não parece pressupor unicamente uma questão formal, mas uma atitude, um *ethos* poético. Quando entende o olhar como uma ação que é interventiva e que a interpretação do que se vê é uma transformação e de reconfiguração do visto, o receptor se emancipa daquela relação de dominação que é a dicotomia antes mencionada. A sua atividade é a de observar, selecionar, comparar e interpretar, criar relações e construir sentidos. Pode-se concluir que, no teatro, o receptor tem uma qualidade performativa que se relaciona com outras performatividades. Tal emancipação não pressupõe a inexistência e a responsabilidade de uma premissa na obra. RANCIÈRE, Jacques. *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial, 2010.

²⁹² “Un actor.- (*Dirigiéndose al público*) Ocho de diciembre de 1907. Pampa salitrera. La acción transcurre mayormente en la oficina Santa Lucía, aunque también habrá una escena en la oficina San Donato, otra en la oficina Santa Ana y otra en el Alto de San Antonio. Todas ellas son centros industriales salitreros u oficinas salitreas en la Província de Tarapacá, República de Chile. Ah, Sudamérica, por si acaso (*Se retira*)” ARRAU, op. cit. p.1.

É oportuno indicar que durante sua passagem pelo Berliner Ensemble em 1961, poucos anos depois da morte do fundador e na época sob direção de Helene Weigel, Sergio Arrau percebeu a comicidade do teatro brechtiano e a sua capacidade para despertar emoções e sentimentos. A divergência em relação à teoria brechtiana, como será desenvolvido posteriormente, estaria principalmente na ausência do intuito pedagógico desta.

Tanto a exposição feita no quadro citado por Boal quanto a análise feita pelo teórico teatral brasileiro são estruturadas em oposição ao que chama de forma idealista hegeliana de drama. Assim, constroem-se dicotomias éticas e estéticas entre vontade individual e a configuração de forças políticas sociais e econômicas as quais limitariam a liberdade dessa vontade. Já que o drama puro pressupõe a objetivação mediante o diálogo do conflito intersubjetivo entre personagens, as condições externas a essa relação seriam alheias ao drama. Segundo o modelo brechtiano, a narratividade seria a forma de um teatro que supera o drama interpessoal próprio ao *ethos* burguês.

Assim, como já foi visto, a partir da teoria da unidade em função do clímax de Lawson, os elementos épicos não impediriam o avanço da ação resultante da oposição de vontades. Na peça de Arrau, a vontade consciente das personagens enfrenta o sistema de forças em que estão inseridas: o dramaturgo entenderia o coletivo como a soma das individualidades e não como sua dissolução.

No mesmo quadro de noções antagônicas, Brecht revela uma noção de *empatia* como envolvimento emocional capaz de neutralizar a consciência crítica e a capacidade de ação do espectador. Tais deviam ter como propósito a tomada de “consciência de classe” visando superar a sociedade ideológica pela sociedade científica. Por isso o emprego do termo *historicizar*. A *empatia* atingiria seu propósito de anular a ação quando o estado de *catarse* fosse atingido. Em oposição, buscar-se-ia o estímulo mediante o conhecimento, que seria, por sua vez, produto daquilo que é oposto à emoção: a razão.

Tais preocupações estão ausentes no exercício poético de Arrau, na escrita de *Santa María del Salitre*. A oposição dá-se no âmbito da técnica dramatúrgica, mas não do *ethos*. As emoções e os sentimentos fazem parte das possibilidades experienciais de elaboração e eventual fruição da obra.

Embora se fale “dos trabalhadores”, tal termo designa a um coletivo cuja existência não se reduz ao indivíduo sob a categoria de classe: “*Cholo.- Dissemos a eles que somos trabalhadores. Que as*

injustiças são iguais (...) correremos a mesma sorte que nossos companheiros”²⁹³. Mais ainda, na peça se verifica também que são precisamente os sentimentos que instigam as personagens a decidirem. Exatamente isso é enfatizado no referido trecho, próximo do clímax: os operários, podendo se salvar, escolhem acompanhar na morte aos seus colegas de trabalho, a despeito da recente guerra entre suas nações, poucas décadas atrás.

Tal decisão por parte dos operários que poderiam ter se salvado é destacada tanto no texto de Nicolás Palacios quanto em diversos estudos sobre o massacre. Na escrita politicamente comprometida de José Antonio Gutiérrez²⁹⁴ informa-se que “bastantes bolivianos, peruanos e chilenos, que quase três décadas atrás foram enfrentados pelas respectivas burguesias uns contra outros em uma guerra fratricida (...), unidos pela luta de classes em contra da mesma burguesia que lucrou com o sangue derramado na *Guerra del Pacífico*, a única e verdadeira inimiga dos operários nesses três países (...), prevaleceu a unidade e um espírito fraterno que deram a este movimento dimensões verdadeiramente titânicas”.²⁹⁵ Tal argumentação também aparece em *Santa María del Salitre*, “Claro companheiros, para que reviver rancores que devem ser mortos e enterrados? A Iquique não entrarão chilenos, argentinos, peruano, bolivianos... Não. A Iquique entrará a classe operária”²⁹⁶. Porém, esta é uma das diversas motivações presentes na peça. No caso da fala citada, ela faz parte da caracterização de uma das personagens, o comprometido Salvador, e encerra a discussão que remete às rixas remanescentes da guerra manifestadas na disputa pela preferência de Estela entre Cholo e Rosário²⁹⁷. Tais sentimentos aparecem imbricados com outros, o que confere maior complexidade às personagens.

Na peça de Sergio Arrau os eventos são relacionados mediante regras dramatúrgicas, que incluem indicações cênicas precisas. Assim, verifica-se que a organização dos fatos e informações históricas pertence ao âmbito do ficcional. O *efeito de verdade* que a peça visaria produzir estaria fundamentado na busca por articular a documentação comprobatória do acontecimento histórico com os recursos da dramaturgia, isso para possibilitar uma aproximação dos eventos narrados a partir da experiência estética.

²⁹³ ARRAU, op. cit., p.110.

²⁹⁴ José Antonio Gutiérrez Danton é um intelectual chileno que reside na Irlanda. O tema de seu maior interesse é o anarquismo na América Latina.

²⁹⁵ “(...) bastantes bolivianos, peruanos y chilenos, que casi tres décadas antes habían sido enfrentados por sus respectivas burguesías unos contra otros en una guerra fratricida (...) hermanados por la lucha de clases en contra de la misma burguesía que había lucrado con la sangre derramada en la Guerra del Pacífico, la única y verdadera enemiga de los obreros en estos tres países (...) lo que primó fue la unidad y un espíritu fraterno que dieron a este movimiento dimensiones verdaderamente titánicas.” GUTIÉRREZ, op. cit. p.9 (Trad. nossa)

²⁹⁶ ARRAU, op. cit., p.35

²⁹⁷ Ibidem, p.31

Como uma breve introdução à peça, entre o subtítulo *Crônica épico-dramática*, e a rubrica inicial, o dramaturgo indica que:

A quantidade de atores necessária para a montagem desta peça é variável. Alguns podem fazer várias personagens. Há ‘reais’ -históricos- e ‘fictícios’. Reais são os dirigentes operários Briggs e Olea, as autoridades governamentais Eastman, Guzmán e Viera Gallo; os militares Silva Renard e Ledesma e o industrial salitreiro Richardson. Os acontecimentos cênicos são fieis aos sucedidos com a lógica condensação e estilização que requer a cena. A obra se movimenta em dois planos: histórico e costumbrista, recriando personagens que foram e personagens que poderiam ter sido, em uma tentativa épico-dramática de aproximação e compreensão do acontecimento tratado.²⁹⁸

Fazem parte do plano histórico as personagens “que foram” e os fatos comprovados por diversos documentos devidamente referenciados pelo dramaturgo: telegramas, cartas, manifestos publicados em meios impressos. Inclusive, eles são incorporados na peça como parte do diálogo: Olea, Silva, Eastman, Viera Gallo e Guzmán, como personagens teatrais, têm falas que são citações textuais das expressões efetivamente produzidas pelas personagens históricas.

O outro é o plano costumbrista²⁹⁹, aquele em que se representam as peculiaridades e os localismos nos seus traços mais gerais e típicos. Mas, nesse plano não se projeta o quadro de costumes dos vilarejos de salitreiros em Iquique de inícios do século XX, e sim a imagem que o dramaturgo cria para caracterizar a Iquique, as salitreiras, as de personagens e as relações entre elas, e inclui-se usos do idioma, expressões e músicas populares, as “cuecas” que se cantam na peça. É também no plano costumbrista que as informações sobre as condições dos mineiros é fornecida.

É interessante que Arrau empregue o costumbrismo, cujo traço romântico se verifica também na exaltação local, para caracterizar o espaço. Essas minas de salitre eram trabalhadas por ádvenas, como mostra a peça, chegados tanto de diversas partes do Chile quanto dos países vizinhos: Peru, Argentina e Bolívia, e administradas por empresários ingleses, chilenos e peruanos. Muitos destes

²⁹⁸

La cantidad de actores necesaria para el montaje de esta pieza es variable. Algunos pueden hacer varios personajes. Los hay “reales” -históricos- y “ficticios”. Reales son los dirigentes obreros Brigg y Olea, las autoridades gubernamentales Estman, Guzman y Viera Gallo; los militares Silva Renad y Ledesma y el industrial salitrero Richardson. Los acontecimientos escénicos son fieles a los sucesos acaecidos con la lógica condensación y estilización que requiere la escena. La obra se mueve en dos planos: histórico y costumbrista, recreando personajes que fueron y personajes que podrían haber sido, en un intento épico-dramático de aproximación y comprensión del acontecimiento tratado. ARRAU, op.cit., p.1.

²⁹⁹

A cena costumbrista, cuja variante realista surge na Espanha do século XIX, será a que chegou na América hispânica, e tem como característica principal constituir um retrato dos costumes, usos, modos e peculiaridades de um lugar.

últimos nasceram em Iquique, mas passaram a ser estrangeiros depois da Guerra do Pacífico.

III.1.1. O legado literário: crônica e costumbrismo

A escrita da peça, não só pela temática, mas também por seu formato, indica uma relação com um passado que está na própria língua: o autor buscará referências na tradição literária da crônica e no costumbrismo. Essa operação permite analisar como o autor decide produzir, com base na tradição do costumbrismo, o plano costumbrista que se alterna e mistura-se com o histórico, como resposta à necessidade artística de elaborar um lugar. Os recursos próprios do traço costumbrista seriam os que melhor a satisfariam.

O especialista em literatura e língua espanholas, Enrique Rubio Cremades, da Universidad de Alicante,³⁰⁰ faz um extenso levantamento de obras críticas sobre o costumbrismo em Espanha, e que foram escritas desde a primeira metade do século XIX. Ele aponta para a grande dificuldade de se definir um gênero literário, no caso o costumbrismo, devido precisamente à variedade de enfoques e opiniões emitidas pelos autores que consultou.

Para Rubio, a variedade de opiniões e textos estudados pela crítica fala sobre o artigo ou quadro de costumes, escritos tanto em verso quanto em prosa para descrever um tipo ou uma cena. Devido à vasta quantidade de textos e grande diversidade nas formas dos mesmos, pode-se encontrar um elemento comum na intencionalidade destes, que desejariam ser um reflexo da sociedade espanhola contemporânea a eles, com fidelidade, afastando-se do irrealismo histórico dos gêneros literários da época, primeira metade do século XIX.

Para isso, seria preciso ter uma aguda capacidade de observação e conhecer a sociedade. O traço de humor seria uma forma de falar a verdade, junto ao dever de registrar os costumes que serão esquecidos por gerações futuras. Estes seriam os principais objetivos do costumbrismo, segundo os críticos que Rubio cita em seu estudo. Ele ainda observa que existe um interesse em registrar as classes, as condições, os tipos ou caracteres sociais e os usos da sua época.

Além disso, no repetido emprego do termo pictórico «quadro» nas manifestações sobre a definição do gênero, ele identifica o desejo de recolher e registrar uma realidade de momentos fugazes para

³⁰⁰ RUBIO, Enrique. *Costumbrismo. Definición, cronología y su relación con la novela*. Alicante : Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2008. Disponível em: www.cervantesvirtual.com/obra/costumbrismo-definicion-cronologia-y-su-relacin-con-la-novela-0/ Visitado em: Nov. 2014.

deixá-la como legado às gerações futuras.

De uma perspectiva histórica, Rubio mostra que os textos sobre o costumbrismo que ele analisou podem, ou buscar as suas origens no romance cervantino *Rinconete y Cortadillo*, ou em gêneros como a novela picaresca e cortesã, ou ainda o entremês. Mas, também podem se restringir e falar do costumbrismo romântico, um quadro de costumes que seria um tipo de literatura menor, curta, irregular no desenvolvimento da ação, e cuja ênfase esteve em pintar os usos, costumes, profissões e ofícios de uma época. Este teria surgido no final do século XVIII e se consolidaria nas primeiras décadas do XIX. Rubio também indica o interesse de costumbristas em descrever tipos destinados a desaparecer por causa do passar dos anos, sendo que aqueles referem à presença de personagens tipo. Estes, segundo o teatrólogo Patrice Pavis³⁰¹, são personagens convencionais, cujos traços físicos e comportamentais são conhecidos previamente pelo receptor do texto. Sobre o mesmo assunto o sociólogo e crítico literário Antônio Cândido indica:

As personagens planas eram chamadas temperamentos (*humours*) no século XVII, e são por vezes chamadas tipos, por vezes caricaturas. Na sua forma mais pura, são construídas em torno de uma única idéia ou qualidade (...) Tais personagens são facilmente reconhecíveis sempre que surgem; (...) Permanecem inalteradas no espírito porque não mudam com as circunstâncias.³⁰²

Assim, haveria na elaboração do plano costumbrista em *Santa María del Salitre*, primeiro uma discussão sobre esse traço de configurar o característico. No texto se constrói o “típico” a partir da reunião em um espaço que não é o de origem das personagens: estas têm diversas procedências e aquele transformou-se em território (no sentido de superfície sobre a qual um Estado exerce soberania) por causa da *Guerra del Pacífico*. Por outro lado, na definição dos traços das personagens tipo, ambos estudiosos citados coincidem na questão de serem constantes. Os caracteres típicos como o pai ciumento, os namorados, a mocinha que os enrola, o bêbado On Nacho, o avarento da venda, as vizinhas, etc, são um apelo ao cotidiano de um grupo humano. Porém, na peça de Sergio Arrau, tais personagens se afastam tanto do “tipo” quanto do quadro (estático) que o costumbrismo retrata. E isso se produz na medida em que se mobilizam perante as suas condições: quando os salitreiros decidem marchar a Iquique. Na costumbrista vila de operários conformados só permanecerão as personagens que não agem para transformar as suas condições.

. É a noção de costumbrismo o que ajuda nesse balanço, pois as personagens, ainda que sejam mais

³⁰¹

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999. p.410.

³⁰²

CÂNDIDO, Antônio (et al.). *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2007. p. 62-63.

particularizadas do que um tipo, não são construídas de modo que sua individualidade desvie a atenção do desdobramento diegético da greve que leva ao massacre. Se há personagens que apresentam os seus pensamentos, sentimentos, peripécias e transformações e outros que são caracterizados como “operário 1”, por exemplo, é para enfatizar as relações interpessoais e o que elas carregam em função das complexas situações das personagens, não para apresentar os dramas pessoais que, ainda que existam e se conheçam, não se sobrepõem à linha argumental principal.

O lugar do retrato costumbrista deixa assim de caracterizar uma origem e a celebração passa a ter como objeto essa mistura de imigrantes. O quadro de costumes passa a adquirir um caráter artificial que permite perceber diferentes relações com a terra e o lugar. Arrau inventa um lugar para retratá-lo no seu plano costumbrista, justamente para mostrar sua rigidez, bem como a impossibilidade e perigo de sua preservação. Não há atitudes dignas de serem preservadas³⁰³ Por isso, o plano costumbrista começa a se esvaecer conforme se sai dos acampamentos salitreiros e desaparece por completo depois de que se recebe a notícia dos operários reprimidos e assassinados na vizinha mina *Buenaventura*.

Inclusive, há algumas das personagens que transitam até chegar a se tornar o que Bravo-Elisondo vai chamar de personagens arquetípicos³⁰⁴: Cholo, Rosário, Estelita e Zoila (grupo ao que poderia se somar On Nacho). Essa afirmação se relaciona com a definição de arquétipo de Patrice Pavis, pois estas personagens, quando desafiam o perigo em prol do interesse coletivo, conseguem “ultrapassar amplamente o âmbito restrito das suas situações particulares³⁰⁵” e se aproximam das figuras que “procedem de uma visão intuitiva e mítica do homem”.³⁰⁶

Por outro lado, pode-se identificar um traço próprio do melodrama que atravessa alguns dos momentos da peça. Este é caracterizado pela teatróloga mexicana Consuelo Pruneda como um gênero teatral no qual os argumentos privilegiam fatos possíveis, mas incomuns. É a composição

³⁰³ Ainda que não faça parte do recorte temporal do presente estudo, pois foi escrita no começo da década de 1970 e premiada em 1971 pela *Universidad de Concepción-Chile*, considera-se importante mencionar *Lisistrata González: comedia Aristofánica en tres actos*, levando em conta que nela o dramaturgo Sergio Arrau estabelece uma relação muito diferente com o típico. Nesta peça, o autor dialoga também com o clássico de Aristófanes (inclusive coloca um coro que se relaciona com o público) para contar a história de uma mulher que lidera às esposas de camponeses a fazer em uma greve de sexo. O propósito desta, ao contrário da comédia grega, era fazer com que os maridos se levantem contra o patrão. O « típico » das personagens apóia-se na oralidade, principalmente. Sobre isso, Arrau refere: “*siento que a través de ella, hablan mi madre y los campesinos, con sus dichos, su gracia, su picardía, bondad y sentimentalismo, su fatalismo paradójicamente unido al espíritu de lucha, constantes también del pueblo chileno.*” BRAVO-ELIZONDO, Pedro. Sergio Arrau, el Dramaturgo Ignorado. Em: *Latin American Theatre Review*. Fall, 1989. p.135-142. Em *Lisistrata González* aproveitam-se traços típicos para configurar personagens em torno de uma ação de dimensões políticas que não correspondem só a uma época e lugar específicos.

³⁰⁴ ARRAU, op.cit., p. XI.

³⁰⁵ PAVIS, op.cit., p.24.

³⁰⁶ Ibidem.

dramática que vai conferir verossimilhança ao enredo. As personagens, ainda que possam ser desenvolvidos em termos de complexidade e nuances, apresentam uma linha de ação durante a peça. E a linguagem em que estas se expressam tende ao emprego de figuras retóricas que conferem maior intensidade aos diálogos e ações. Pruneda destaca também que o melodrama vai instaurar atmosferas a partir de detalhes e descrições cuidadosas de lugares e paisagens. Também, que a ação se desenvolverá a partir do ponto de vista dos vitimizados³⁰⁷.

Na peça de Arrau tais elementos fazem parte, majoritariamente, do plano costumbrista. Porém, o extraordinário do evento narrado vai remeter a outro gênero: o fato de o autor nomear sua peça como uma crônica faz pensar na presença desta como uma herança literária na escrita de Arrau. Uma herança contida tanto na própria língua espanhola³⁰⁸ como a relação desta com a história dos primórdios coloniais da América Latina. Mais ainda, porque no recorte temporal da presente pesquisa a relação com este gênero é recorrente.

Pedro Bravo-Elizondo comenta, na segunda edição da peça *Digo que norte sur corre la tierra*³⁰⁹, a *crônica dramática* de Sergio Arrau no prólogo desta publicação, para referir que na peça o debate moral da conquista está ausente e que o grande assunto é o enfrentamento cultural como a sua visão da nacionalidade chilena, enfrentamento entre a conquista e a resistência. Estas estariam representadas pelas personagens de Pedro de Valdivia e do araucano Lautaro.³¹⁰

Outro caso é o da peça *Puerto del Hambre o Crónica de las muchas penurias y vicisitudes sufridas por don Pedro Sarmiento de Gamboa, ilustre Gobernador del Estrecho de la Madre de Dios, conocido actualmente como Estrecho de Magallanes*³¹¹, datada pelo dramaturgo em 2003.

A crônica como gênero chegou nas Américas com a língua espanhola. Como indica o pesquisador mexicano Rubén D. Medina, os antecedentes da crônica espanhola da conquista podem ser

³⁰⁷ PRUNEDA, Consuelo. *Apuntes de Teatro*. Guadalajara: CONACULTA, 2005. p.102-103.

³⁰⁸ Durante uma entrevista Sergio Arrau manifestou seu apego à língua castelhana. É isso o que permite pensar no idioma também como portador de um legado literário que ele valoriza e do qual frui. Embora fale francês fluentemente e consiga se comunicar nas línguas inglesa e alemã, o dramaturgo recordou na ocasião como descobriu sua necessidade de falar castelhano. Isso aconteceu durante o período que passou na Europa durante os primeiros anos da década de 1960. Entrevista concedida por Sergio Arrau a Manuel Guerrero em 2 de outubro de 2014, na residência do dramaturgo.

³⁰⁹ A primera edição de *Digo que norte sur corre la tierra* é de 1981 (Lima: Lluvia editores, 1981), e a segunda de 1992 (Madrid: El Público, 1992).

³¹⁰ BRAVO-ELIZONO, Pedro. *El nacimiento de una Nación*. Em: ARRAU, Sergio. *Digo que norte sur corre la tierra*. Madrid: El Público, 1992.

³¹¹ Peça ainda não publicada, é a primeira do conjunto de quatro peças que Sergio Arrau reuniu sob o título *Cuarteto*, e está formado também pelas obras: *El sol y La Esperanza*, escrita em 2002 e estreada em 2010; *Conquistadores* (2004) e *Mounstros en el parque*, escrita em 1999 e estreada em Lima em 2000.

encontrados nas crônicas das conquistas romanas e nas investigações sobre a retórica dos criadores e teóricos latinos. A conquista veio a ser um processo de tal importância que se sentiu a necessidade do registro dos esforços. No contexto do trânsito entre os séculos XIV e XVI, em que a forma auditiva do conhecimento passava à forma visual, na que a escrita tem papel fundamental, as crônicas de conquista situam-se também no marco da prolífica produção literária na Península Ibérica.³¹²

A tarefa de levar ao papel tais feitos não esteve só na pena dos aventureiros e conquistadores, desejosos de escrever suas memórias, mas também em outros que ouviram ou leram sobre esses eventos. Na elaboração das crônicas se misturaram protagonistas, testemunhas e escritores de ofício. Ainda que, devido à diversidade entre esses cronistas, seja difícil caracterizar as Crônicas de Índias, Medina identifica algumas características que permitirão interpretar a relação entre esse gênero e os textos de Arrau nomeados por ele como crônicas, principalmente, *Santa María del Salitre*.

O texto de Medina indica quatro grupos nos quais se pode diferenciar esses cronistas do processo de conquista das Américas. Primeiro, o grupo dos que, sem ter estado nas *Índias*, sobre elas trataram. Segundo, o grupo formado por soldados que narram os combates que protagonizaram ou por homens que acompanhavam expedições militares. O terceiro é formado por religiosos e missionários. E o quarto, formado por índios e mestiços letrados³¹³.

Além das *Crônicas de la Conquista*, na América espanhola há uma escrita relacionada a esses últimos. Sobre esta *Crónica Índia*, disserta o estudioso peruano Raúl Porras Barrenechea.³¹⁴ Ele indica que tanto o descobrimento quanto a conquista foram narrados unicamente por cronistas castelhanos durante os primeiros decênios da colonização. Os eventos que se deram a partir dos nativos e os europeus foram relatados só pelo vencedor, e foi essa a versão que se teve sobre a conquista. Mas, restava a versão índia que explicasse a queda e julgasse a derrota do ponto de vista dos vencidos. Esta voz só seria ouvida a partir dos primeiros cronistas índios e mestiços na virada

³¹² MEDINA, D. Rubén. Crónica de Indias. *Em: Revista de Acatlán Multidisciplina Universidad Nacional Autónoma de México. N.2 Ano 1993. p.151-164*

³¹³ Ibid, op. cit., p.158-159.

³¹⁴ Raúl Porras Barrenechea (Pisco, 1897 – Lima, 1960) foi um intelectual peruano. Ainda que, para muitos dos seus críticos, ele manifestasse uma marcada *hispanofilia*, sua obra constitui referência nos estudos históricos e historiográficos no Peru. Além de historiador, foi diplomata e político. Para ele “*El mayor mérito de un historiador es el de que el lector lo considere y lo crea como a un testigo como a un testigo de la época. El don del cronista es pues la presencialidad, que da a sus palabras el sabor peculiar de la vía. El historiador escribe en días prosaicos. El cronista convive con la gesta heroica y nos transmite su soplo. Es la lejanía de la letra ciega la que, en cambio, poesía la historia documental y póstuma.*” PORRAS BARRENECHEA, Raúl et Al. *Los cronistas del Perú (1528-1650) y otros ensayos* Ediciones del Centenario, Banco de Crédito del Perú, 1986 .p 11.

do século XVI ao XVII. Porras também indica que, no que chama de *índios puros*, ainda há a marca européia, noções históricas, sociais e religiosas que, todavia, não se sobrepõem à mentalidade, nem aos modos de sentir ou de raciocinar dos nativos que, ainda que falassem castelhano, pensavam em quéchua.

A proximidade entre os tempos em que se escreveram *Digo que norte sur corre la tierra* e *Santa Maria del Salitre* faz com que seja possível estabelecer a Crônica de Índias como a tradição literária com a qual dialoga Arrau. O propósito é interpretar a operação de escrever uma crônica épico-dramática do massacre de Iquique em 1907. Assim, se é possível identificar um legado literário que Arrau recolhe, este seria o alimentado pela crônica de conquista e a crônica índia, esta muito relacionada com a primeira. A partir disso, a própria nomeação da peça como uma crônica manifesta um desejo de dar conta de fatos que, com efeito, aconteceram (daí à ênfase que se dá esse aspecto na rubrica inicial). Mas também se percebe que há nos acontecimentos uma peripécia que, por ter envolvido personagens que realizaram ações extraordinárias, merece ser contada. Há um ato singular e grandioso a ser registrado e cuja forma mais adequada, segundo o autor, seria a crônica épico-dramática. São os operários grevistas os que realizam uma ação épica, e esta também remete a um dos traços que Aristóteles reservou tanto para ela quanto para a tragédia: “*No que se refere à épica, tem ido a um passo da tragédia, inclusive no fato de ser uma imitação pensada de sujeitos ilustres*.”³¹⁵ Esta forma comportaria não só o tributo ao gênero da crônica da conquista e a crônica índia, mas uma discussão sobre elas.

Inicialmente, nos acampamentos salitreiros, o autor começa mostrando as personagens resignadas e pouco mobilizadas. Acostumados a conviverem em tais circunstâncias, como se vê nas falas da primeira cena, em que Cholo dá a Zoila a notícia da morte de Nicásio, o marido dela:

Eufemia.- Resignação, vizinhazinha. (...)
 Maria.- Pobrezinha. Que sorte ruim.
 Eufemia.- É a vontade de Deus (...) Nesta ano dois, o ano passado...
 On Nacho.- E continuarão caindo... Ah! barbaridade...
 María.- Tanto que estamos pedindo para colocarem grades de ferro nos *cachuchos* e *acuchilladoras*. Assim como estão são uma cilada para o cristão.
 On Nacho.- Importará muito aos patrões a vida do operário.
 Cholo.- (Mergulhado em si) Deu um só grito.
 On Nacho.- Salitre és e salitre virarás.
 Eufemia.- Já viu o que está dizendo esse velho, María?
 María.- Não siga falando heresias On Nacho, por favor. E menos no dia da Imaculada Conceição.
 On Nacho.- Isso é que vamos virar todos: salitre.
 Cholo.- Um só grito (*Sai*)

315

“*Cuanto a la épica, ha ido a un paso con la tragedia, hasta en lo de ser una imitación razonada de sujetos ilustres.*” ARISTÓTELES. *Arte Poética*. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1948 p.20. (Trad. nossa.)

Eufemia.- Vamos ajudar a preparar o velório, melhor.

María.- Vamos, Eufemia. Oxalá que Zoilita receba indenização.

On Nacho.- Pois sim. Deste tamanho vão receber. (As velhas saem escandalizadas) Vão mastigar pais nossos, velhas tolas. Indenização. Ainda que paguem... Quanto vai ser?... Não vai alcançar pra ir embora. Como eu quando estraguei o braço. Voltar ao *Sure*, por vida! E afinal, Nacho, que diabo vai fazer no *Sure*, digo eu? De peão? Velho e com um braço inútil... Nem pra tirar gorgulhos!³¹⁶

Na seguinte cena, Cholo está com seu amigo Rosário, que tenta acalmá-lo: “*Rosario.- (...) Vamos Cholito, beba um pouco, bem melhor. (...) É assim, compadre. Essas coisas acontecem e não há mais nada a fazer.*”

A atitude de resignação trágica e fatalista perante as condições é um traço característico nas crônicas da conquista, segundo indicado por Rubén Medina e por Raúl Porras Barrenechea. Por outro lado, e ainda que Medina se refira no seu estudo ao caso mexicano, sua análise das crônicas não oferece exemplos que as diferenciem das que se escreveram no processo de conquista do Peru. Uma de suas observações é que estas nunca são relatadas de modo impessoal, pois há um comprometimento enfático do narrador, ainda que não seja personagem da narração. E, ainda, que diferentemente da crônica de conquista, na índia se enfatiza o tom de dor e impotência pela injustiça sofrida.³¹⁷ O tom de lamento pode ser observado na personagem de Eufemia:

Eufemia.- Se bem que choro mais por mim mesma.

Maria.- Por si, Eufemia?

Eufemia.- Pelos anos passados aqui com tão pouco proveito. Pelo velha que fiquei. Porque meus filhos não me necessitam. Vai que nem lembram... Mas, por cima de tudo choro porque jamais vou ver de novo meu Chiloé... Minha ilha querida... Os mexilhões de lá... As batatas assim de grandes... Os *curantos*³¹⁸... A chuva! Por isso choro, comadrita. Deus que me perdoe. Pelo que não verei mais.

María.- Aí vem o cortejo. (*Entra um grupo carregando um féretro.*)³¹⁹

³¹⁶

“*Eufemia.- Conformidad, vecinita. (...) María.- Pobrecita. Que mala suerte. Eufemia.- Es la voluntad de Dios (...) Este año dos, El año pasado... On Nacho.- Y seguirán cayendo... Qué barbaridad... María.- Tanto que se ha pedido que pongan reja de fierro en los cachuchos y acuchilladoras. Así como están son una trampa para el cristiano. On Nacho.- Qué le importará a los patrones la vida del obrero. Cholo.- (Ensimismado) Dio un solo grito. On Nacho.- Salitre eres y en salitre te convertirás. Eufemia.- ¿Se da cuanta de lo que dice este viejo, María? María.- No siga diciendo herejías On Nacho, por favor. Y menos en el día de la Inmaculada Concepción. On Nacho.- En eso vamos a ir a parar todos: en salitre. Cholo.- Un solo grito (Sale) Eufemia.- Vamos a ayudar a preparar a preparar el velorio, mejor. María.- Vamos, Eufemia. Ojalá que a Zoilita le paguen indemnización. On Nacho.- Sí De este porte se la van a dar. (Las viejas salen escandalizadas) Váyanse a masticar padrenuestros, viejas sapsas. Indemnización. Aunque se la paguen... ¿Qué le va a pagar?... No le alcanzará pa' irse. Como yo cuando me fregué el brazo. ¡Volver al Sure, por la vida! Y después de todo, Nacho, ¿qué diablos ibas a hacer en el Sure, digo yo? ¿De peón? Viejo y con un brazo inútil... ¡Ni pa' sacar gorgojos!*” ARRAU, Op.cit. p.2-3

³¹⁷ MEDINA, op. Cit. p.155

³¹⁸

Prato popular no Chile e na Argentina, feito com legumes, frutos do mar ou carne, cozidos sobre pedras muito quentes em um buraco coberto com folhas.

³¹⁹

“*Eufemia.- Aunque más lloro por mí misma. María.- ¿Por usted Eufemia? Eufemia.- Por los años pasados acá con tan poco provecho. Por lo vieja que me he puesto. Porque mis hijos ya no me necesitan. Por ahí, ya ni se acuerdan... Pero sobre todo lloro porque nunca volveré a mi Chiloé... Mi isla querida... Los choros zapato... Las papas de este porte... Los curantos... ¡La lluvia! Por eso lloro, comadrita. Dios me perdone, Por lo que ya no volveré a ver.*”

No mesmo sentido, Porras Barrenechea, que foi professor de Sergio Arrau na Universidade de San Marcos em Lima, afirma que: “Em contraste com a arrogância e a Fé em si mesma da crônica castelhana, a crônica índia guarda uma atitude fatalista. A única explicação da derrota (...) que surge dos relatos é a do desígnio sobrenatural.”³²⁰ Além disso, o historiador peruano observa, todavia, um fundo malicioso nas crônicas índias, de humor e mofa dos espanhóis, isto é, dos inimigos. Elemento que vai aparecer em *Santa María del Salitre*, por exemplo, na maneira como Rosário descreve os roubos dos *pulperos*, comerciantes das salitreiras:

Rosário.- No mínimo roubam 50 gramas por kilo. A vara tem como três polegadas menos. Sabem o que aconteceu com o Jacinto Gutiérrez? O Cara de Rolha, ora. Esse furado de varíolas. Bom, quis se fazer um terno para os domingos. O alfaiate pediu dois metros com dez. Bom, o Jacinto comprou. Mas, resulta que os dois metros dez da *pulpería* só alcançaram para fazer um terninho ao seu menino, que tem nove anos. E que é raquítico, ainda.

Liodoro.- Poxa, com o moço exagerado!³²¹

Porém, a ridicularização também está presente na maneira em que se apresenta a cidade de Iquique. Quando os trabalhadores das pampas de salitre chegam na cidade de Iquique, duas velhas reagem com terror, como se observa na seguinte cena:

Rua
Duas beatas andam apressadas
Beata 1.- Que horror, menina! *Virgen de La Tirana*³²², proteja-nos!
Beata 2.- Por que tanto movimento, menina?
Beata 1.- Estão entrando os pampinos em Iquique
Beata 2.- Que bom... Os que?
Beata 1.- Os pampinos, eu disse.
Beata 2.- Virgem do Perpétuo Socorro! E eu que tinha entendido os pepinos. Tanto que eu gosto... E para que veem os facínoras?
Beata 1.- Não sabe que tem uma tremenda greve?
Beata 2.- Tremenda que?
Beata 1.- Greve. Paralisação. Deixaram de trabalhar.
Beata 2.- O salitre acabou?
Beata 1.- Não, menina. Tem de sobra. Não querem trabalhar por preguiça.
Beata 2.- Por que serão assim os *rotos*, não é?
Beata 1.- Querem ganhar mais. (...)
Beata 2.- Ora menina, onde vai?
Beata 1.- À igreja.
Beata 2.- Como? De novo?
Beata 1.- Vamos ouvir outra missa.

María.- *Ahí viene el cortejo. (Entra un grupo llevando un ataúd.)*” ARRAU, op.cit., p.12.

³²⁰ “Frente a la arrogancia y a la fe en sí misma de la crónica castellana, la crónica india guarda una actitud fatalista. La única explicación del vencimiento (...) que surge de sus relatos es la de un designio sobrenatural.” PORRAS BARRENECHEA, Raúl. *Crónica India*. Lima: diario La Prensa, 20 de noviembre de 1946. Disponível em: http://sisbib.unmsm.edu.pe/bibvirtual/libros/linguistica/legado_quechua/la%20cronica%20india01.htm Visitado em: Dez. de 2014 (Trad. nossa.)

³²¹ “Rosario.- *Se roba por lo menos 50 gramos em el kilo. La vara tiene como tres pulgadas de menos. ¿Saben lo que le pasó al Jacinto Gutiérrez? El Cara de Corcho, pues. Ese picado de viruelas. Resulta que se quiso hacer un terno dominguero. El sastre le pidió dos metros diez. Bueno, los compró el Jacinto. Pero resulta que los dos metros diez de la pulpería apenas le alcanzaron para hacerle un trajecito a su cabro, que tiene nueve años. Y que es raquítico, pa’ más recacha.*” Liodoro.- *¡Bueno con el gallo exagerado!*” ARRAU, op.cit. p.11.

³²² Virgen de La Tirana, imagem de devoção tradicional em Iquique.

Beata 2.- Mas, se acabamos de ouvir a das sete.

Beata 1.- Ouçamos também a das oito e a das nove. Temos que pedir a Deus que nos proteja desta invasão de bandidos (*saem*)³²³

A peça não só coloca em personagens da cidade o apelo religioso como reação às catástrofes - leia-se invasões - mas também se vale de recursos costumbristas para mostrar, pelo viés do ridículo, o conservadorismo a ser enfrentado e que está instalado em Iquique, sede dos escritórios representantes das firmas inglesas que exploravam o salitre na região. Mais ainda, a surdez da Beata 2 não apenas zomba desta cidadina, também aponta para a deficiência em ouvir, que é precisamente o que os salitreiros querem e necessitam, ser escutados para expor suas demandas.

Além do exposto, pode-se observar que as beatas da cena estão caracterizadas como as vizinhas de Zoila, Eufemia e Maria.

Maria.- A vida está cada dia mais cara.

Eufemia.- E ainda que se ganha mais do que antes (...) Quem entende?

Zoila.- É porque até pouco tempo atrás o peso valia 16 peniques, Sra.

Eufemia (...) agora vale oito.

Eufemia.- Que valia *paliques*?

Maria.- Peniques, menina. A moeda dos gringos.

Eufemia.- Eu não quero saber de teologias. (...)

Zoila.- (...) mesmo que le pareça que ganha mais, ganha menos, porque se pode comprar a metade do que se comprava antes com as mesmas pratas. (...) Me explicou o Nicásio, que Deus o tenha. Não é que eles seguem vendendo o salitre pelo preço antigo, ou seja, a 16 peniques?³²⁴

Nesta cena há também uma personagem que escuta com dificuldade. Porém, a surdez de Eufemia não se deve tanto à sua deficiência auditiva quanto à sua resistência a escutar qualquer argumento que a afaste do seu cotidiano. Eufemia não participa da mobilização. A sua atitude, similar a das beatas, faz com que permaneça como elas, não só no mesmo espaço, mas no plano costumbrista e na dependência do poder do sobrenatural.

³²³

« Calle/Dos beatas caminan presurosas/Beata 1.- ¡Que horror, niña! Virgen de La Tirana, protégenos! /Beata 2.- ¿Por qué hay tanto revolote, niña?/Beata 1.- Están entrando los pampinos a Iquique/Beata 2.- Que bueno... ¿Los qué?/Beata 1.- Los pampinos te digo./Beata 2.- ¡Virgen del Perpetuo Socorro! Y yo que había entendido los pepinos. Con lo que a mí me gustan... ¿Y a qué vienen los facinerosos?/Beata 1.- ¿No sabes que hay una tremenda huelga?/Beata 2.- ¿Tremenda qué? /Beata 1.- Huelga. Paro. Han dejado de trabajar. /Beata 2.- ¿Se acabó el salitre? /Beata 1.- No niña. Hay pa tirar pal techo. No quieren trabajar de puro ociosos que son./Beata 2.- ¿Por qué serán así los rotos, no?/Beata 1.- Quieren que se les pague más./(...) /Beata 2.- Oye niña, ¿a dónde vas?/Beata 1.- A la iglesia./Beata 2.- ¿Cómo? ¿De nuevo?/Beata 1.- Vamos a oír otra misa./Beata 2.- Pero si acabamos de oír la de las siete./Beata 1.- Pues oigamos la de las ocho y la de nueve. Hay que pedir a Dios que nos proteja de esta invasión de bandidos. (salen) ” ARRAU, op. cit. p.36.

³²⁴

“María.- Cada día está más cara la vida./Eufemia.- Y eso que se gana más que antes (...) ¿Como se entiende? /Zoila.- Es que hasta hace poco el peso valía 16 peniques, señora Eufemia, ahora sólo vale ocho./Eufemia.- A mí no me vengas con teologías (...) / Zoila.- (aunque le parezca que gana más, gana menos.), porque se puede comprar la mitad de lo que se compraba antes con la misma plata (...) Me lo explicó el Nicásio, que en paz descanse. ¿No ven que ellos siguen vendiendo el salitre al precio antiguo, o sea a 16 peniques?” ARRAU, op.cit., p.16.

Outras personagens vão adquirindo características mais diferenciadas e singulares, o que é um abandono gradativo do traço costumbrista: Liodoro, que num momento anterior da peça mostrou ter conhecimento sobre a situação desfavorável em que se encontram, tem como interesse maior aproximar-se de Zoila. Esta porém, interpreta isso como um conformismo e o rejeita.

É importante destacar que, mesmo que tanto Zoila quanto Liodoro recordem do falecido Nicásio conscientes da injustiça das relações econômicas e políticas, a lembrança do irmão se resume a uma foto do presidente Balmaceda que Nicásio conservava. Já a viúva conserva as explicações que seu marido deixou sobre a situação dos salitreiros. Para Liodoro o irmão morto é um escrúpulo para chegar até Zoila. Para esta, Nicásio é uma presença que vive nela porque, além de tê-la engravidado, ajudou-a a interpretar as próprias condições de vida. A exposição sobre economia mostra, também, a peripécia de Zoila³²⁵ em direção à participação no movimento dos operários.

Assim, a progressão dramática permite verificar que as personagens começam a entender como os protestos se devem a uma situação que invade inclusive o âmbito doméstico, como se vê na cena citada, que também informa sobre a desvalorização que Palácios, citado por Bravo-Elizondo, explica em seu estudo: a sofrida pelo peso chileno em relação à libra esterlina a meados da primeira década de 1900.

A atitude fatalista (se entendida como uma predestinação que organiza inalteravelmente o mundo e impermeável a interferências externas), o seu fundo de protesto, a ingenuidade primitiva das suas

325

A personagem de Zoila também encarna a mulher-mãe-guerreira que é freqüente nas peças de Arrau. Além de fêmea desejada e mulher respeitada, evidencia bom entendimento para os problemas que motivaram a greve e consegue enxergar o sentido desta. Participa ativamente no movimento na organização da marcha e do protesto. Já a dimensão de mãe se dá não só pelo fato de estar grávida e por ser ela quem cuida da jovem Estela durante a permanência em Iquique (até serem assassinadas, uma logo depois da outra), ou por sentir-se capaz e disposta a assumir só a maternidade (“Zoila.- *Comigo basta e sobra para proteger meu filho.*” Arrau, op.cit. p.86). Mas, também, por ser justamente no dia da Imaculada Conceição que teve a certeza do seu estado. Resulta interessante também o jogo de sentidos entre o nome daquele operário por quem ela sente uma intensa admiração (além deste se chamar como o presidente assassinado no golpe pinochetista): Salvador. Esta personagem é capturada pela polícia horas antes do massacre, numa cena que é seguida por uma fala do narrador que, no começo, diz: “*Só faltam três dias para Natal. Três dias para celebrar o nascimento de Cristo*”. Ibidem, p. 102. Ademais, há no rechaço ao oferecimento que lhe faz Liodoro, de partirem juntos de Iquique, uma reação que lembra daquela que teve a chilena Sônia (personagem de *Los móviles*, peça analisada no Capítulo I do presente estudo) “*Liodoro.- Eu... amanhã pela noite sai um barco a Talcahuano. E eu... me atrevi a comprar duas pasagens / Zoila.- ¿Ah, é? ¿Com quem vai?*” Arrau, op.cit. p.92. Aquí, sem o deboche de Sônia, mas com forma igualmente firme e clara, Zoila responde e encerra dizendo: “*¿Cree que me iría antes de que la huelga se solucione?*” Ibidem. Porém, é na seguinte fala de Zoila, para rejeitar definitivamente às pretensões de Liodoro, que se pode verificar a presença da questão exposta no início da presente nota: “*...Seria comoos cospirino túmulo do Nicasio. (...) fico porque posso aportar algo. Venho aprendendo muito ouvindo falar a Brigg, a Olea e sobretudo ao Salvador. Me dou conta do que é a exploração. E quem é mais explorada do que a mulher, pode-me dizer? Mãe, esposa, amante, boi, mula de carga, tudo... (...) Como será de ignorante que ignora até a miséria em que vive. E sabe? Eu quero ajudar a que me veja distinto, a que as mulheres dos trabalhadores sejamos realmente pessoas.*” Ibidem.

impressões e imagens, a afeição ao típico ou tradicional e ao misturado do estilo que Porras Barrenechea observa como característicos da crônica índia parecem espalhados na peça. Distribuídos nas personagens, mas sem serem diferenciadores entre cidadãos e pampeanos. Na peça, estes traços são empregados como parte da peripécia. Referem-se a uma visão de mundo extática que se transformará na medida em que avance a ação dramática, o que se insinua com uma das personagens: Salvador, nome que dificilmente poderia não se associar com o presidente morto no palácio de *La Moneda* durante o golpe de estado de setembro de 1973.

Liodoro.- (...) Mas tem gente que fez uma poupancinha, confiada em que poderia trocar as fichas em dinheiro e de repente se encontra com que não valem nada. É como para morrer.

Salvador.- Se as pessoas se unissem como corresponde, não aconteceriam essas coisas. (...)

Urbina.- Aqui estamos como em outro mundo. Abandonados da mão de Deus. É só olhar em redor. Vejam. É como estar em um planeta morto.

Salvador.- Mas, nós estamos vivos e podemos mudar as condições deste planeta morto.

Liodoro.- É inútil. (Caminha até sentar em um banco)

Urbina.- Cada oficina é um mundo aparte. Cada uma emite sua própria moeda, obrigatoriamente aceita por todos os que lá trabalham.

Salvador.- Claro, e como só as trocam na venda por mercadorias, os donos ganham em dobro.

Liodoro.- Não, eu troquei as minhas fichas por dinheiro. Toda a minha poupancinha está em pratinhas de verdade.

Urbina.- Sorte sua, porque geralmente falta o circulante. (...) (*Chegam Cholo e Rosário. Cumprimentam os presentes*) O que faz por aqui, Rosário? (...)

Liodoro.- Já foi demitido?

Rosário.- Eu que me demiti. Não agüento os ladrões. E o armazém é um roubo.

Salvador.- Fala com conhecimento de causa.

Rosário.- A balança está mexida.

Urbina.- Grande novidade.³²⁶

As personagens da peça se percebem fixas, inertes e desprovidas de qualquer possibilidade de sair daquele deserto em que vivem. Essa é a atitude que será transformada durante a ação que organiza os fatos que levaram ao massacre da escola Domingo Santa María em dezembro de 1907.

A peça é, em termos de relato de um evento digno de ser contado por sua grandiosidade e

³²⁶

“Liodoro.- (...) Pero hay gente que hizo sus ahorritos, confiada en que podría cambiar las fichas en dinero y de repente se encuentre con que no valen nada. Es como para morirse./ Salvador.- Si la gente se uniera como corresponde, no pasarían estas cosas. (...) /Urbina.- Aquí estamos como en otro mundo. Dejados de la mano de Dios. Basta con mirar lo que nos rodea. Miren. Es como estar en un planeta muerto. /Salvador.- Pero nosotros estamos vivos y podemos cambiar las condiciones de este planeta muerto./Liodoro.- Es inútil. (Camina hasta ir a sentarse en una banca) / Urbina.- Cada oficina es un mundo aparte. Cada una emite su propia moneda, obligatoriamente aceptada por los que ahí trabajan./ Salvador.- Claro, y como sólo las cambian en la pulpería por mercadería, los dueños ganan por partida doble./Liodoro.- No, yo he cambiado mis fichas por dinero. Todos mis ahorritos los tengo en platita de veras./Urbina.- Tiene suerte, porque generalmente falta el circulante. (...) (Llegan Cholo y Rosario. Saludan a los presentes) ¿Qué haces tu por acá, Rosario? (...) / Liodoro.- ¿Ya te despidieron?/Rosario.- Me despedí yo. No aguanto a los ladrones. Y la pulpería es un robo./Salvador.- Lo dices con conocimiento de causa./Rosario.- La balanza está arreglada./Urbina.- Gran novedad.” ARRAU, op.cit., p.10.

singularidade que beira o fantástico, a crônica de uma transformação. O medo das beatas também mostra que tem-se produzido o impensável. O fato grandioso será precisamente a mobilização dos trabalhadores que terminará com a rigidez e o estatismo que se descreveu no início da peça. Por isso, esta é vivida como um evento fantástico e narrada de forma grandiloquente:

Brigg.- (...) Um sábio disse que se a montanha não vêm até alguém, deve-se ir até a montanha. E, neste caso, não se trata de um, mas de milhares. A Pampa será atravessada por milhares de trabalhadores em busca de justiça. (Aplausos)

Salvador.- Viva a greve!

Todos.- Viva!

Brigg.- Mas, não vamos em tom de guerra, companheiros. Todo Tarapacá se levantou. E não só os trabalhadores chilenos. Irão peruanos, bolivianos, argentinos... todos. (Aplausos). O trabalhador não tem fronteiras. Na América não deve haver fronteiras. Elas foram criadas para nos dominar mais facilmente. Vinte e cinco anos atrás fomos enviados a nos matar entre irmãos. E para que? Em benefício de quem? Isso não acontecerá de novo, companheiros (Aplausos). Agora iremos todos juntos, levando uma grande bandeira de paz. Porque, insisto mais uma vez, não vamos para brigar. Vamos pedir para sermos atendidos. Justiça! Vamos exigir justiça! (Aplausos) Companheiros: a Iquique!

Todos.- A Iquique! (Vivas, aplausos e vão saindo, enquanto o cantor canta)

Até que um dia como lamento
do mais profundo do coração,
pelas ruazinhas do acampamento
vibrou um acento de rebelião.³²⁷

O trecho citado encerra a cena em que se decide iniciar a marcha na conquista da justiça junto aos patrões em Iquique. Esta é intensa e emotiva. Mais ainda porque quem fala com desprezo das fronteiras territoriais e quem denuncia os interesses que levaram os povos da região à guerra é o trabalhador norte-americano José Brigg. Ele pode falar na primeira pessoa do plural pelo fato de não ter nascido em nenhum dos países que participaram da guerra. É precisamente devido a esse fato que ele é livre para elaborar outras identificações. Esse “nós” vêm a ser o resultado de uma operação identificatória, como se verá posteriormente.

O seguinte trecho é dos momentos prévios à marcha em direção à cidade de Iquique, e que Salvador vai adquirindo maior participação na mobilização:

³²⁷ “Brigg.- (...) Un sabio dijo que si la montaña no viene donde uno, uno debe ir la montaña. Y en este caso no se trata de uno, sino de miles. La Pampa será cruzada por miles de trabajadores en busca de justicia. (Aplausos) /Salvador.- ¡Viva la huelga!/Todos.- ¡Viva!/ Brigg.- Pero, no vamos en plan de guerra, compañeros. Todo Tarapacá se ha levantado. Y no sólo los trabajadores chilenos. Irán peruanos, bolivianos, argentinos... todos. (Aplausos). El trabajador no tiene fronteras. En América no debe haber fronteras. Ellas fueron creadas para dominarnos más fácilmente. Hace un cuarto de siglo se nos envió a matarnos en una guerra entre hermanos. ¿Y para qué? ¿En provecho de quién? Esto no volverá a suceder, compañeros (Aplausos). Ahora iremos todos juntos, llevando una gran bandera de paz. Porque, insisto una vez más, no vamos a pelear. Vamos a pedir que se nos atiendan. ¡Justicia! ¡Vamos a exigir justicia! (Aplausos) ¡Compañeros: a Iquique!/Todos.- ¡A Iquique! (Vitores, aplausos y van saliendo mientras el cantor canta)/Hasta que un día como un lamento/de lo más hondo del corazón,/por las callejas del campamento \vibró un acento de rebelión.” ARRAU, op. cit., p.28-29.

De todos lados surgen actores levando grandes cartazes nos quais está escrito: San Jorge, Carmen Bajo, San Donato, Santa Lucía, La Gloria, San Agustín, La Perla, etc.

Salvador.- Ajuntam-se todos, companheiros!

Zoila.- Como é bom ver isto.

Salvador.- Todos irmãos na luta comum, chegaremos a Iquique.

Operário 1.- Mulheres, crianças e anciãos pegarão o trem.

Operário 2.- Os outros: caminhando!

Os operários desmontam os lugares da ação, enquanto isso o ator entoia mais uma estrofe de Canto de Venganza

Cantor.- Eram os “ais” de muitos peitos,
de muitas iras era o cantor,
a clarinada de seus direitos
do pobre povo trabalhador.³²⁸

Ainda que o assunto de *Digo que...* se relacione pelo tema com a Crônica de Índias, alguns dos traços marcantes de tal gênero serviriam a Sergio Arrau para dar forma a uma América Latina nas suas peças de tema histórico. Mais ainda se levamos em consideração que são essas crônicas que se encontram nas bases das narrativas fundadoras das nações dessa região.

Assim como a crônica da conquista e a crônica índia, a crônica épico-dramática pode ser entendida como um híbrido (no sentido Canclini³²⁹) que fragiliza fronteiras com um intuito libertador (análogo às fronteiras nacionais que foram anuladas pelo “território sem estado” em que se transformaram as salitreiras, pelos laços afetivos desses operários, esse território “liberado” para as relações capitalistas). E híbrido, também, como um espaço que não se restringe a um gênero. Assim, a crônica épico-dramática de Sergio Arrau pode ser pensada como o produto de uma operação criativa em que elementos diversos se confrontam e recompõem:

Trata-se, portanto, acima de tudo, de operar um trabalho sobre a forma teatral: de compor-recompôr – componere é ao mesmo tempo juntar e confrontar–, segundo um processo criador que considera a escrita dramática em seu devir. Logo, é precisamente o status híbrido, até mesmo monstruoso do texto produzido – esses encobrimentos sucessivos da escrita sintetizados pela metáfora do “texto-tecido” –, que caracteriza a rapsodização do texto, permitindo a abertura do campo teatral a um terceiro caminho, isto é, outro ‘modo poético’, que associa e dissocia ao mesmo tempo o épico e o dramático.³³⁰

³²⁸

“*De todos lados surgen actores levando cartelones donde está escrito: San Jorge, Carmen Bajo, San Donato, Santa Lucía, La Gloria, San Agustín, La Perla, etc./ Salvador.- ¡Juntarse todos, compañeros!/ Zoila.- Que gusto da ver esto./Salvador.- Todos hermanos en la lucha común, llegaremos a Iquique./Obrero 1.- Mujeres niños y ancianos tomarán el tren./Obrero 2.- Los demás: ¡a patita, mi alma!/Los obreros desarmen los lugares de acción, mientras el actor continúa una estrofa más de Canto de Venganza/Cantor.- Eran los ayes de muchos pechos,/de muchas iras era el cantor,/la clarinada de los derechos/ del pobre pueblo trabajador.*” ARRAU, op. cit. p.33

³²⁹

Para Canclini, a expressão “híbrido”, ao ser transferida da biologia às análises sócio-culturais, perdeu univocidade, mas ganhou campos de aplicação. Porém, ele adverte que é errado (como aconteceu com alguns autores) relacionar sociedade e cultura à esterilidade que costuma ser associada a tal termo. GARCIA CANCLINI, Nestor, *Culturas híbridas*. São Paulo: Edusp, 2003 p. 19-20.

³³⁰

SARRAZAC, Jean-Pierre. *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

O trabalho sobre a forma teatral, pensado a partir da noção de rapsódia do teatrólogo francês Jean-Pierre Sarrazac, é também um jogo entre gêneros, tipos de escrita e legado literário – do qual fazem parte, também os poemas de Pezoa, os versos das *cuecas*, o estilo dos relatórios militares e dos discursos dos sindicalistas de inícios do século XX. O foco está no caráter histórico do evento narrado e o teatro, como meio, precisa de uma configuração específica para tal. Nisso também há um traço da crônica índia que, para Porras Barrenechea, tem a liberdade de não procurar qualquer pureza em termos literários. No que se refere ao vocabulário, na *crônica épico-dramática* de Sergio Arrau aparecem muitas palavras regionais reconhecíveis para quem conhece os diversos modos em que se fala o castelhano na América do Sul e fazem parte do acervo castelhano americano.

Assim, não importaria a quantidade de elementos e situações que o autor extrai da documentação para colocar na sua obra, mas a escolha dentre todos os que estavam para ele disponíveis. De toda a informação disponibilizada pelo acadêmico da Universidade de Wichita, Pedro Bravo-Elizondo, o dramaturgo realizou uma seleção. A *Autoria* se constitui, precisamente, por essa liberdade e pela responsabilidade em exercê-la. É assim que conhecemos a crônica de um momento e um lugar da América Latina em que seres humanos encontraram outros motivos para significar a sua relação fraternal.

III.2 Contando o terrível

Em *Santa María del Salitre*, o conflito dramático é provocado a partir da tensão exercida pelos operários do mineral que decidem enfrentar a ordem estabelecida, visando conquistarem melhores condições de trabalho. Na progressão dramática é narrada a seqüência de eventos que desencadearam o massacre, o que deixa o protagonismo na própria consecução dos fatos e nos trabalhadores.

Já a identidade do antagonista vai se revelando à medida em que a ação avança: primeiro, parece que os antagonistas são os gerentes das *oficinas* e os *pulpeiros*; depois, as autoridades locais; logo os empresários, mas, finalmente, fica claro que é o Estado, defensor destes últimos, a força que é enfrentada pelos operários grevistas. A segunda parte da peça inicia citando o telegrama que os empresários enviaram ao presidente chileno:

Outro ator.- (*Distinto e com leve sotaque inglês*) Tem-se enviado ao Exmo. Presidente Montt o seguinte telegrama “Os subscritos: salitreiros, comerciantes donos de fundições, representantes de trens salitreiros e urbanos, e industriais de todos os setores, permitimo-nos observar,

respeitosamente, à V. Ex. que as contínuas e enormes flutuações que sofre o papel moeda dificulta o andamento regular das indústrias e do comércio” (...) consideramos que em se prolongando esta situação insustentável é nosso dever acudir com a maior (*sic*) respeito à mais alta das autoridades do país na solicitação das medidas que *salvaguardem nossos interesses que, no mesmo tempo, são os interesses da Nação.* (...) e se tiraria qualquer pretexto às reclamações dos trabalhadores que chegaram na presente ocasião aos extremos que a V. Ex. estará informado.” Assinam: Harrington, Morrison e Cia.; The Santiago Nitrate Cia.; Lockett Brothers e Cia.; Gildemeister e Cia.; Clarcke Bennet e Cia.; The Nitrate Railway Cia Ltd.; J. Mayne Nichols, etc, etc.³³¹

No documento citado na peça se observa que na redação deste se homologam os interesses do capital aos do país, coisa que o autor enfatiza mediante as letras cursivas presentes na edição e destaca na indicação na rubrica inicial do trecho, em que o ator deve empregar um acento inglês. Tais interferências, além dos cortes, no texto citado, enfatizam a pressão dos empresários junto ao governo nacional e mostram a posição do dramaturgo: denuncia-se a subordinação do Estado ao poder do capital internacional, presente mediante muitas empresas, o que se mostra no final do trecho através do “etc. etc”.

É precisamente nessa tensão que a peça coloca a autoridade governamental: decidir entre seus trabalhadores ou pelos capitais. A progressão dramática está construída de tal maneira que o momento clímax seja, precisamente, a oposição entre os trabalhadores e o Estado, mais precisamente, entre a vida humana e os interesses econômicos. Tal é caracterizado no massacre: o horror do ato, seus motivos e a disposição de que sua realização seja o preço a ser pago.

Assim, para a consumação do ato terrível, coloca-se a figura metonímica do general Roberto Silva Renard, cujo anúncio no início da segunda parte se faz mediante a citação de um jornal, na fala seguinte:

Uma atriz.-(*Lê um periódico*). Sociais: ontem à noite zarpou de Valparaíso, a bordo do cruzeiro *Zenteno*, o intendente de Tarapacá, senhor Carlos Eastman Cox. Acompanha-o o distinto general dom Roberto Silva Renard, chefe da Primeira Divisão. O Intendente de Tarapacá leva amplas atribuições do governo para solucionar a greve. Opina-se que o senhor

331

“Otro actor.- (*Distinguido y con acento inglés*) *Se ha enviado al Excmo. Presidente Montt el siguiente telegrama: “Los que suscribimos: salitreros, comerciantes, duelos de ferrocarriles salitreros y urbanos, e industriales de todos los ramos, nos permitimos observar respetuosamente a V. E. que las continuas y enormes fluctuaciones que sufre el papel moneda, dificulta la marcha regular de las industrias y del comercio” (...) creemos que prolongándose esta situación insostenible es nuestro deber acudir con toda (sic) respeto al más elevado Magistrado del país en solicitud de medidas que salvaguarden nuestros intereses que son al mismo tiempo los de la Nación. [grifo na peça] (...) y se quitaría todo pretexto a los reclamos de los trabajadores que han llegado en la presente ocasión a extremos que V. E. habrá de estar informado.” Firmado: Harrington, Morrison e Co.; The Santiago Nitrate Co.; Lockett Brothers e Co.; Gildemeister e Co.; Clarcke Bennet e Co.; The Nitrate Railway Co Ltd.; J. Mayne Nichols, etc, etc.”* ARRAU, op. cit. p.63.

Eastman Cox obterá bons resultados. (*Os atores saem*).³³²

Mostrada como reação à fala anterior, informa a viagem das autoridades num navio militar, casualmente na época em que a armada chilena ostentava o maior poderio naval da sua história,³³³ o qual conduz os detentores dos amplos poderes governamentais.

É isso o que abala a vontade dos sobreviventes chilenos do massacre: o Mal que tal ato concentra não se restringe ao assassinato dos salitreiros, completa-se com identidade dos algozes. Os operários, ao comprovarem o pobre lugar que lhes é conferido no interior do projeto nacional defendido pelo governo, expressam o que se manifesta na fala de um operário anônimo: “Não mais sou chileno. Vou-me embora daqui... Governo assassino!”³³⁴. Porém, e embora já marcados pela experiência do horror, decidem voltar às pampas salitreiras.

A partir do exposto, pode-se pensar na premissa dramática da peça em relação à teoria da *raison d'État* como a apresenta a filósofa política Hanna Arendt³³⁵: as ações do Estado não se sujeitam às mesmas normas que regulam os atos dos cidadãos, e aquele pode, para assegurar sua supervivência e manter as leis, ver-se obrigado a agir, em certas circunstâncias, de modos tais poderiam ser considerados delitivos. Estes, porém, passam a ser aceitos como exceções à norma para a defesa do bem maior: a *raison d'État* tem como argumentação justificatória o direito do Estado à própria existência.

A partir da teoria dramática, aceita-se que é o clímax o ponto da construção que confere sentido e justifica o andamento da peça que a ela conduz. Não se trata de dramatizar o massacre, mas de colocar em termos teatrais a oposição de forças cujo ponto culminante e de máxima tensão é a cena clímax. A solução encontrada por Arrau começa por relacionar dois espaços a escola Domingo Santa María e um lugar neutro, que é o lugar de onde fala o general.

Os grevistas são tratados como inimigos desse Estado que servem com seu trabalho. À inclemência aplicada a eles soma-se a fria formalidade do relatório militar que não denota indiferença, mas

³³² “Una actriz.-(*Lee un periódico*).*Sociales: anoche zarpó de Valparaíso, abordo del crucero Zenteno, el intendente de Tarapacá, señor Carlos Eastman Cox. Lo acompaña el distinguido general don Roberto Silva Renard, jefe de la Primera División. El Intendente de Tarapacá lleva amplias atribuciones del gobierno para solucionar la huelga. Se opina que el señor Eastman Cox obtendrá buenos resultados. (Los actores se retiran)*”. ARRAU, op. cit., p.63

³³³ O Zenteno foi encomendado na Inglaterra em 1804 e fez parte da maior força naval que a marinha chilena teve na sua história. LOPEZ, Carlos. *Historia de la Marina de Chile*. Santiago de Chile: El Cípris, 2007. p.460

³³⁴ “No soy más chileno. ¡Me voy de aquí!... Gobierno asesino.” ARRAU, op. cit., p.117

³³⁵ ARENDT, Hannah. *Eichmann em Jerusalém*. Barcelona: Lumen, p.174

desprezo, pelos trabalhadores cujas vidas, após terem subvertido a ordem, passam a estorvar o funcionamento das coisas, e é preciso que sejam eliminadas. Isto é, vidas dispensáveis para o Estado a que deixaram de se sentir pertencentes.

Nas cenas logo anteriores, ainda está presente uma confiança na instituição entre os operários. O chileno Rosário, ex-recruta, dirige-se ao general Silva Renard:

Cholo.- Vem de novo o coronel, parece.

Rosário.- Não bobo, é meu general Silva pessoalmente. Isso que é ter coragem. Vir se enfiar no meio da boca do lobo.

Liodoro.- Grande coisa. Com os fuzis nos apontando. Mais protegido não podia estar.

Zoila.- Mesmo que não houvesse fuzis, estaria protegido pelo respeito dos trabalhadores (*Ouvem-se vaías, mas não se vê tentativa nenhuma de agressão. A multidão se movimenta ao passo do general*).

Rosário.- General! Meu general! (*O general pára*) Não se lembra de mim? Mas como eu sou burro... Como ia se lembrar! Sou recruta... ou melhor, fui recruta

General.- E o que faz aqui, misturado com esses agitadores?

Rosário.- Agora sou trabalhador, meu general. E os meus companheiros não são nem um pouco agitadores. (*O general segue seu caminho*).

General.- Quero falar com a diretiva. (*Aparecem Brigg e Olea*).³³⁶

Rosário ainda confia nas forças armadas que serviu quando era moço. O respeito ao general faz com que acredite que a solução está próxima e será a favor dos trabalhadores. O uso do possessivo para referir-se ao superior é comum nas forças armadas em muitos países de língua castelhana e é uma manifestação de lealdade e subordinação. Pela idade, a personagem não combateu na Guerra do Pacífico, mas certamente o general sim, do mesmo modo que muitos dos levantados.

Na cena se revela também a distância entre a Instituição e os trabalhadores. Embora mantenha o tratamento formal ao general, passa a contradizê-lo. Isso só é possível porque ele já se identificou com os operários.

Como se pode perceber desde o início da peça, os pampas salitreiros funcionam como espaços sob a autoridade das empresas e não do Estado. Assim, não existe para eles nenhum âmbito espacial a que

³³⁶

“Cholo.- Viene de nuevo el coronel, parece./Rosario.- No gancho, es mi general Silva en persona. Eso es tener agallas. Se viene a meter a la misma boca del lobo./Liodoro.- Mensa gracia. Con los fusiles que nos apuntan. Más protegido no puede estar./Zoila.- Así no hubiera fusiles, estaría protegido por el respeto de los trabajadores (Se oyen rechiflas, pero no se ve intento alguno de agresión. La muchedumbre se desplaza al paso del general)./Rosario.- ¡General! ¡Mi general! (El general se detiene) ¿No se acuerda de mí? Benaiga que soy bruto... ¡Cómo se va a acordar! Soy recluta... mejor dicho, fui recluta./General.- ¿Y qué haces aquí, metido entre revoltosos?/Rosario.- Ahora soy trabajador, mi general. Y mis compañeros no son ná revoltosos. (El general sigue su camino)./General.- Quiero hablar con la directiva. (Asoman Brigg y Olea)”. ARRAU, op. cit., p.112

eles pertençam, a não ser aquele que eventualmente ocupam como grupo: as minas, os acampamentos, e na cidade de Iquique o hipódromo ou a escola onde são mantidos. Isso faz com que haja um desencontro entre o general e os levantados: o primeiro se apóia na autoridade do Estado e a exerce sobre o território, os outros não têm um lugar e, ao estarem esquecidos do Estado, não se sentem amparados por instância nenhuma. O tratamento formal de Rosário começa a se revelar vazio. O “mi (*meu*)” carece de significação no contexto em que se dá o encontro dele com Silva Renard. É o último rasto de um Chile que parece deixá-lo no desamparo. É essa a verdade que deverão enfrentar os que ainda pensam como Rosário.

Olea.- Por que querem nos fazer sair da Escola?

General.- É ordem superior e basta. Eu sou militar e obedeço ordens.

Zoila.- Querem nos tirar daqui, porque está no meio da cidade?

Operário.- Ou porque a Escola é de madeira?

Mulher 2.- Todo Iquique é de madeira.

Operário 1.- E as balas atravessam fácil a madeira.

Operário 2.- Claro. Agora entendo por quê estão fazendo retirando os vizinhos da Escola.

Zoila.- Pensa atirar em nós, general? Será capaz de um crime desses?

Mulher 1.- Como pensa que vão atirar em nós, senhora?³³⁷

Os levantados começam a entender a gravidade da situação, não sem certa incredulidade. Destaca-se a atitude desafiadora de Zoila perante o general, pois entre os operários não chilenos existe também uma diferença em relação à confiança nos limites e escrúpulos dessas forças armadas. Se Brigg, norte-americano, ainda acha que não se atirárá em trabalhadores desarmados, já os peruanos ainda têm fresca a recordação dos ataques das armas chilenas a civis durante a Guerra do Pacífico³³⁸. A violência que pela defesa dos capitais se faz necessária termina por igualar os operários para além das nacionalidades.

É Zoila quem vai mostrar a atitude mais agressiva:

Rosário.- Meu general, o senhor não pode fazer isso. No regimento diziam que os soldados eram os sustentos da pátria e que protegiam à população. Como então...?

General.- O melhor que podes fazer é te mandar daqui.

Rosário.- Também diziam, meu general, que não havia que recuar perante o inimigo, por mais forte que fosse.

General.- O que diz? Sou teu inimigo?

Rosário.- Não sei mais, meu general, por que ameaça com nos metralhar?

General.- Porque não obedecem.

³³⁷

“Olea.- ¿Por qué nos quieren hacer salir de la Escuela? \General.- Es orden superior y basta. Yo soy militar y obedezco órdenes. \Zoila.- ¿Nos quieren sacar de aquí, porque está en medio de la ciudad? \Obrero.- ¿O porque la Escuela es de tablas? \Mujer 2.- Todo Iquique es de tablas. \Obrero 1.- Y las balas atraviesan facilito las tablas. \Obrero 2.- Claro. Ahora entiendo por qué están haciendo evacuar a los vecinos de la Escuela. \Zoila.- ¿Piensa dispararnos, general? ¿Será capaz de ese crimen? \Mujer 1.- ¿Cómo se le ocurre que van a disparas, señora?” Arrau, op. cit, p.113

³³⁸

Sobre a presença dos abusos das forças armadas chilenas de ocupação na historiografia peruana, recomenda-se: QUIROZ PAZ-SOLDÁN, Eusebio. *Para enseñar historia del Peru*. Arequipa: Cooperativa Universitaria, 2008

Operário 3.- Não somos recrutas.
 Operário 4.- Os milicos querem sempre fazer do país um quartel.
 Zoila.- Tomemos ele de refém.
 Operário 4.- Isso!
 Vozes.- Não, não...
 Outras vozes.- Queremos acordo.
 Brigg.- Calma companheiros. Todos queremos acordo. General, não se atreverá a atacar operários indefesos, a chefes de família, a mulheres e crianças, a estrangeiros, e a seus próprios subalternos da guerra de 79, não é verdade? Antes do que militar, é um ser humano.
 Operário 4.- Quem disse que milico é humano?
 Mulher 1.- (Ao Operário 4) Não seja tolo, homem.
 General.- Pela última vez digo que serei obrigado a empregar a força...!
 (Sai. As pessoas, em silêncio, deixam-no passar).
 Cholo.- (A Rosário) Bastante importância te deu teu general. E achou que ia a consertar as coisas! (Por entre as pessoas chega Estela)³³⁹

Nesta cena Rosário percebe que é considerado um inimigo do país que ele serviu como soldado. A saída do general não deixa dúvidas sobre o desamparo dos operários que esperavam uma solução, um acordo para eles, e que sequer estava sendo considerado pelas autoridades. É também o ponto da construção dramática em que as emoções vão tomando conta das personagens e a última esperança se deposita nos soldados sem graduação, naqueles que os levantados consideram próximos e semelhantes. A primeira a reagir é Zoila, personagem que em vários momentos da peça conduz seus interlocutores – como acontece em outras peças de Arrau - em direção do conhecimento mais profundo das condições em que se encontram.

Na cena citada é ela que, na entrada do general, garante o respeito dos operários e faz uma proposta que, mesmo sendo ousada, poderia ter evitado o massacre. É ela também quem percebe que os fuzileiros vão atirar e tenta deter os dirigentes que decidem ficar na linha do fogo. A cena termina com uma fala do dirigente Brigg que resume o motivo da determinação dos levantados: “O único governo que não atirará contra o povo, será o governo que o próprio povo escolher”. Significativamente, o contexto de produção se dá em um tempo de grande repressão nos países da região.

339

“Rosario.- Mi general, usted no puede hacer eso. En el regimiento decían que los soldados eran los sostenedores de la patria y que protegían a la población. ¿Cómo entonces...?/General.- Lo mejor que podías hacer es largarte de aquí./Rosario.- También decían, mi general, que no había que retirarse ante el enemigo, por más fuerte que fuera./General.- ¿Qué hablas? ¿Soy tu enemigo?/Rosario.- No lo sé, mi general, ¿por qué amenaza con ametrallarnos?/General.- Porque no obedecen./Obrero 3.- No somos reclutas./Obrero 4.- Los milicos quieren siempre convertir al país en un cuartel./Zoila.- Tomémoslo de rehén./Obrero 4.- ¡Eso es!/Voces.- No, no.../Otras voces.- Queremos arreglo./Brigg.- Calma compañeros. Todos queremos que esto se arregle. General, no se atreverá a atacar a obreros indefensos, a padres de familia, a mujeres y niños, a extranjeros, y a sus propios subalternos de la guerra del 79, ¿verdad? Antes que militar es un ser humano./Obrero 4.- ¿Quién dijo que los milicos eran humanos?/Mujer 1.- (Al Obrero 1) No sea tonto, hombre./General.- ¡Por última vez les digo que tendré que emplear la fuerza...! (Se va. La gente le abre paso en silencio)./Cholo.- (A Rosario) Bastante caso te hizo tu general. ¡Y creías que él iba a arreglar las cosas! (Por entre la gente llega Estela)”. ARRAU, op. cit., p.114

A cena descrita é de grande intensidade e precede à do massacre, momento clímax em que se constrói o quadro de horror. Há, entre estas duas, um brusco contraste que manifesta a opção artística de Arrau: a dramatização do assassinato dos operários do salitre é contida. Só se ouve uma vez a descarga de metralha para deixar que, após o som de tambores, se ouça apenas em cena a voz do general Silva Renard.

Lugar neutro e Escola

General.- "... convencidos também da necessidade de dominar a rebelião antes de que terminasse o dia, ordenei às 3:35 p.m. uma descarga por um pelotão do regimento O'Higgins em direção ao telhado já mencionado. (*Ouve-se a metralha*) e por um pelotão da marinha localizado na rua Latorre em direção à porta da Escola, onde estavam os grevistas mais rebeldes e exaltados" (*Cai baleada Estela, que tinha trazido a bandeira de paz e a agitava*)

Zoila.- ¡Assassinos!

General.- "... Então ordenei mais duas descargas de fogo às metralhadoras com a pontaria fixa no telhado onde vociferava o comitê entre bandeiras e toques de corneta" (*Caem membros do comitê e, embaixo, Zoila e muita gente*) "Feitas as descargas e perante o fogo das metralhadoras se entregou" (*Sugere-se que o impiedoso relatório do general Silva Renard seja exposto plasticamente em composições não naturalistas, quiçá em 'câmara lenta', congelamentos, queda dos atores perante descargas 'silenciosas'; etc*)

Coronel.- A infantaria entra pelas portas laterais da Escola, descarregando as suas armas sobre o inimigo.

Um oficial.- O inimigo foge em todas as direções. A derrota se pronuncia em toda a linha.

Outro oficial.- A cavalaria se encarrega de arrematá-los, impedindo que busquem asilo nas casas imediatas.

Coronel.- O triunfo é total (*Sugere-se variedade de cenas. Por exemplo, os atores caídos – salvo as personagens conhecidas- voltam a se levantar, dando a impressão de multiplicação. Ou bem, caem e voltam a cair na mesma forma, repetindo a mesma ação. A encenação requer imaginação e plasticidade, porém evitando cair em esteticismos, quer dizer, que objetivando atingir uma bela forma possa perder-se força dramática*).

Um oficial.- Baixas do inimigo: entre mil quinhentos e dois mil mortos.

Coronel.- Baixas nossas: 6 feridos, três deles com projéteis de metralhadora, que também mataram dois cavalos de *Granaderos*.

General.- "O subscrito lamenta este doloroso resultado, do qual são responsáveis unicamente os agitadores que, cobiçando popularidade e domínio, arrastam o povo a situações violentas, contrárias à ordem social e que a majestade da lei e a força pública deve amparar, por mais severa que seja a sua missão." (*Retira-se. Durante este período Liodoro, ileso, chora perante o cadáver de Zoila. Rosário e Cholo, também ilesos, levantam o corpo de Estela e o envolvem com a bandeira branca. Dom Urbina aparece como enlouquecido, buscando*).

Urbina.- Estela... Estelita...! (*A vê e seu coração não resiste. Cai. Aparece On Nacho, atontado*). On Nacho.- Não... O mundo acaba assim, que barbaridade... Não pode ser... Companheiros... (*Ajoelha-se. Cholo e Rosário tiram a Estela*)

Coronel.- Que entrem as carretas coletoras de lixo na praça. Essa carreta ao Lazareto. A outra que leve os mortos no Cemitério N°2. Estão as valas prontas.

Um oficial.- Não temos suficientes carretas, coronel.

Coronel.- Requisitem todos os veículos que existam na cidade para fazer a retirada dos mortos. Temos que evitar uma epidemia.

Outro oficial.- O que se faz com os prisioneiros?

Coronel.- Arrastem entre duas fileiras de soldados em direção do Hipódromo. E amanhã que sejam devolvidos para as respectivas oficinas salitreiras. (*Saem. Enquanto isso os cadáveres vão sendo retirados*)
 Operário 1.- (*Atravessando*) Não sou mais chileno! Vou embora daqui. Governo assassino! Vou embora do Chile para sempre!
 On Nacho.- (*Sempre ajoelhado*) Não pode ser... Não pode ser...!
 Cantor.- Peço vingança pelo valente
 que vil metralha pulverizou
 peço vingança pelo sofrente
 órfão e triste que lá ficou.³⁴⁰

As falas do general são citações literais do relatório militar que o oficial entregou depois da operação. As proferidas pelos outros oficiais são curtos e informativos.³⁴¹

340

“Lugar neutro y Escuela \General.- “...penetrados también de la necesidad de dominar la rebelión antes de que terminase el día, ordené a las 3:35 p.m. Una descarga por un piquete del regimiento O Higgins hacia la azotea ya mencionada. (Se escucha la descarga) y por un piquete de la marina situado en la calle Latorre hacia la puerta de la Escuela, donde estaban los huelguistas más rebeldes y exaltados” (Cae acribillada Estela, que había traído la bandera de paz y la agitaba)\Zoila.- ¡Asesinos!\ General.- “... Entonces ordené dos descargas más y fuego a las ametralladoras con la puntería fija hacia la azotea donde vociferaba e comité entre banderas y toques de corneta” (Caen miembros del comité y, abajo, Zoila y mucha gente) “Hechas las descargas y ante el fuego de las ametralladoras se rindió” (Se sugiere que el despiadado parte del general Silva Renard sea expuesto plásticamente en composiciones no naturalistas, quizás en cámara lenta, congelamientos, caída de los actores ante descargas ‘silenciosas’; etc)\Coronel.- La infantería entra por las puertas laterales de la escuela, descargando sus armas sobre el enemigo.\ Un oficial.- El enemigo huye en todas direcciones. La derrota se pronuncia en toda la línea.\ Otro oficial.- La caballería se encarga de rematarlos, impidiendo que busquen asilo en las casas inmediatas.\ Coronel.- El triunfo es total (Se sugiere variedad de escenas. Por ejemplo, los actores caídos – salvo los personajes conocidos- vuelven a levantarse, dando impresión de multiplicación. O bien, caen y vuelven a caer en la misma forma, repitiendo la misma acción. La puesta en escena requiere imaginación y plasticidad, pero evitando caer en esteticismos, vale decir que por alcanzar una belleza formal, vaya a perder fuerza dramática)\Un oficial.- Bajas del enemigo: entre mil quinientas y dos mil muertos.\ Coronel.- Bajas nuestras: 6 heridos, tres de ellos con proyectiles de ametralladora, que también mataron dos caballos de Granaderos.\ General.- “El infrascrito lamenta este doloroso resultado, del cual son responsables únicamente los agitadores que, ambiciosos de popularidad y dominio, arrastran al pueblo a situaciones violentas, contrarias al orden social y que la majestad de la ley y la fuerza pública debe amparar, por severa que sea su misión.” (Se retira. Durante este periodo Liodoro, ileso, solloza ante el cadáver de Zoila. Rosario y Cholo, también ilesos, recogen el cuerpo de Estela y lo envuelven con la bandera blanca. Don Urbina aparece como enloquecido, buscando).\Urbina.- Estela... ¡Estelita...! (La ve y su corazón no resiste. Cae. Aparece On Nacho, atontado)\On Nacho.- No... Esto es acabo de mundo, qué barbaridad... No puede ser... Compañeros... (Se arrodilla. Cholo y Rosario sacan a Estela)/ Coronel.- Que entren los carretones recolectores de basura a la plaza. Ese carretón al Lazareto. El otro que lleve los muertos al Cementerio N°2. Están las fosas listas.\ Un oficial.- No son suficientes las carretas, mi coronel.\ Coronel.- Requisen todos los vehículos que hay en la ciudad para efectuar el acarreo de los muertos. Hay que evitar una epidemia.\ Otro oficial.- ¿Qué se hace con los prisioneros?\ Coronel.- Arrástralos entre dos filas de soldados rumbo al Hipódromo. Y mañana que sean enviados de vuelta a sus oficinas saliteras. (Salen. Entretanto se han ido sacando los cadáveres)\Obrero 1.- (Cruzando) ¡No soy más chileno! Me voy de aquí... ¡Gobierno asesino! ¡Me voy de Chile para siempre!\ On Nacho.- (Siempre arrodillado) No puede ser... ¡No puede ser...! Cantor.- Pido venganza por el valiente \ que la metralla pulverizó \ pido venganza por el doliente \ huérfano y triste que allí quedó.” Ibidem, p.115-117

341

Resulta interessante que no relatório citado literalmente por Arrau faça lembrar de uma escrita contemporânea e próxima das crônicas de conquista: As *Cartas de Relación*. Estas são extensos relatórios que Hernán Cortez, conquistador de México, escreveu em caráter oficial ao rei Carlos V visando que se declare legal a empresa da conquista. Nelas se descreve o território, os habitantes, as alianças e todos os eventos plúcticos ou militares. Foram em número de 5, escritas entre 1519 e 1526. No prólogo a *Santa María del Salitre*, Bravo-Elizondo destaca nelas um elemento característico: o fato de narrarem o que o destinatário gostaria de ouvir. Segundo o investigador Luis Ardrían Mora, Cortez se envolveu em uma concorrência pela hegemonia na Meso-América e com o seu discurso buscava legitimar à sua ação conquistadora desprestigiando as outras. Mora identifica a face moderna da dominação na escrita de Cortez: O poder sobre o corpo do outro. A partir dessa lógica se legaliza e legitima o governo dos submetidos. MORA, Luis Adrán. *Política, imperio e imperialismo: una aproximación crítica desde las cartas de relación de Hernán Cortés*. Em: *Tabula Rasa*. Bogotá. No. 18: ene-jun 2013. pp.147-16. Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=39629177006> Visitado em: Fev. 2015.

Há, no meio da cena, uma rubrica sobre a cena do assassinato que encerra o limite assumido pelo dramaturgo, cuja transgressão debilitaria a cena. Essa preocupação encerra também uma postura ética perante a estetização, em geral, e a teatralização, em particular, do terrível e do horror. Sobre essa questão é oportuna a reflexão de Judith Butler sobre as *Vidas Precárias*³⁴². Segundo a norte-americana Judith Butler, a imagem pensada pelo filósofo Emmanuel Lévinas não só seria incapaz de capturar seu referente, como também de mostrar esse fracasso. A partir da dimensão catacrésica do rosto no sentido de Lévinas, Butler afirma que a possibilidade deste está no fracasso da representação. Já quando o humano pretende ser capturado por uma imagem, o que se vê é uma espécie de perda. Na representação feita deve estar manifesto o paradoxo de que há algo que é irrepresentável e que, porém, procura-se representar³⁴³.

No momento em que se mostra a cena, a economia no emprego dos recursos deve chamar a atenção, precisamente, para a impossibilidade de dar conta do grito dos massacrados para que o abafamento deste seja, paradoxalmente, enfatizado. E, levando em consideração o paradoxo identificado por Butler, é preciso indicar que na procura de Sergio Arrau por representar o irrepresentável do massacre na peça, ou, nas palavras de Jacques Rancière, observar como será a sua produção de uma equivalência figurativa.³⁴⁴

Rancière define a representação como o ato de produzir um equivalente e não uma forma visível³⁴⁵. Assim, a imagem (cujas possibilidades vão do pictórico ao literário) passa a ser entendida como um jogo de relações muito complexo entre o visível e o invisível. Tal noção permite pensar na cena do fuzilamento dos grevistas na peça de Sergio Arrau, não apenas a partir da representação do objeto, o horror do massacre, mas também sobre como a própria elaboração da imagem é uma delimitação deste. A cena vem a ser a representação, em termos gerais, do mal. Em termos específicos, da sanguinária ação do Estado.³⁴⁶

Desde o começo da cena se estabelece uma diferença de lugar entre as palavras que profere Silva Renard, localizadas em um lugar neutro, e o massacre, que acontece na escola *Domingo Santa María*, de Iquique. Tal contraste mostra o conflito dramático em seu maior ponto de tensão e revela

³⁴² BUTLER, Judith. *Vida Precaria: El poder del duelo y la violencia*. Buenos Aires: Paidós. 2006

³⁴³ Ibidem, p.180

³⁴⁴ RANCIÈRE, Jacques. *El espectador emancipado*. Buenos Aires, Bordes/Manantial, 2010, p. 95

³⁴⁵ Ibidem.

³⁴⁶ Para Rancière, "La cuestión de lo intolerable debe entonces ser desplazada. El problema no es saber si hay que mostrar o no los horrores sufridos por las víctimas de tal o cual violencia. Reside en cambio en la construcción de la víctima como elemento de una cierta distribución de lo visible. Una imagen jamás va sola. Todas pertenecen a un dispositivo de visibilidad que regula el estatuto de los cuerpos representados y el tipo de atención que merecen. La cuestión es saber el tipo de atención que provoca tal o cual dispositivo." Ibidem. p. 99

as posições enfrentadas, de um lado a vontade consciente dos grevistas e do outro uma ordem em vigor a ser preservada. Pode-se observar, também, que após a ordem de atirar nos grevistas somente Zoila vai ter uma fala, que é uma só palavra: “Assassinos”. Depois, só vai se ouvir a fala do General Silva Renard. A escolha que se pode verificar é a de representar o enfrentamento entre voz e silêncio.

Mais ainda, na sua indicação de que a imaginação e plasticidade não devem privilegiar a beleza formal, há a advertência sobre um risco que ele enxerga: o de mostrar algo horroroso de forma bela. A indicação do autor revela seu zelo tanto estético quanto ético³⁴⁷.

Mas, a beleza formal preocupa ao dramaturgo porque daria aos massacrados uma presença que desviaria a atenção daquilo que determina a sua eliminação: eles não são importantes, eles na cena não tem voz. Nada os expressa. Não podem morrer de forma bela, não só porque a beleza apagaria o horror da ação, mas porque o centro da cena não é a morte, mas o crime dos que se considera prescindíveis.

Na imagem que é a cena do massacre, se entendida a partir da noção de Rancière, isto é, como distribuição dos elementos da representação, a rubrica busca manter o foco. Por outro lado, e também a partir de uma afirmação de Jacques Rancière, para quem a política seria, principalmente, a contabilidade e o lugar dos corpos³⁴⁸, a atitude ética de Sergio Arrau seria a de manter a atenção da cena na posição coadjuvante desses corpos, deslocados do lugar de produtores de beleza. O protagonismo da imagem está na eliminação de pessoas pela ação do poder institucionalizado. Por isso a fala que se ouve é, precisamente, a do relatório apresentado pelo oficial e publicado na imprensa da época: é a forma do Estado disposto a eliminar quem não lhe serve (ou perturba a ordem).

A greve dos operários não significou nenhum risco para o estado, mas a manutenção da ordem deste foi a base das vozes justificatórias. A lógica que equaliza o interesse empresarial ao da Nação, que foi a empregada no telegrama enviado ao presidente Montt, acaba sendo confirmada pela atitude

³⁴⁷

Neste ponto é oportuno citar uma anedota que Sergio Arrau contou sobre a sua encenação de *Marat Sade*, em 1968, na cidade de Lima. No dia em que viu a bela cenografia do artista chileno Remberto La Torre para o espetáculo, Arrau pediu uma tesoura e, num surto de inspiração, a rasgou. Depois disso considerou que estava finalmente pronta para a sua versão de *Persecución y asesinato de Jean Paul Marat, representados por el grupo de actores del Hospicio de Charenton bajo la dirección del señor de Sade*, texto de Peter Weiss. Entrevista concedida por Sergio Arrau a Manuel Guerrero em Agosto de 2008, no domicílio do dramaturgo. Sobre o mesmo episódio, em 2014, o dramaturgo disse que a cenografia era muito bonita, mas pouco eficiente. Entrevista concedida por Sergio Arrau a Manuel Guerrero em outubro de 2014, no domicílio do dramaturgo.

³⁴⁸ RANCIÈRE, op. cit. p.97

com que se enfrenta à greve. E o frio linguajar de relatório militar empregado pelo general Silva Renard, responsável pela operação, serve também para enfatizar a legalidade do ato contra os levantados. É por isso que se configura a imagem de modo que seja a voz do general o que dá morte aos operários. Há um só efeito sonoro que indique metralhadora, depois é só a voz do general, fazendo com que seja a própria retórica institucional, fria, legalizante, poderosa e justificatória, a munição que aniquila os rebeldes que morrem em silêncio. A voz da instituição busca esconder o assassinato através do tom protocolar e, para denunciar esse mascaramento, o autor a coloca, precisamente, em um lugar neutro. Assim, a artilharia verbal que afoga o grito dos revoltados passa a conotar tanto sua ameaçadora onipresença quanto sua capacidade para se impor sempre que as circunstâncias o requeiram.

Não se trata de um massacre em geral, mas de um que foi produzido por um Estado cuja institucionalidade passa pela defesa do interesse econômico privado e por desconsiderar os corpos humanos quando não servem à ordem que os poderes procuram preservar. Assim é que pode se explicar a cuidadosa sugestão do dramaturgo: “os atores podem se levantar e cair na mesma forma, repetindo a ação, para dar a impressão de multiplicação.” Com isso não se buscaria a configuração de uma cena de multidão tanto quanto um ato assassinato que acontece contínua e repetidamente.

Há também economia na reação dos sobreviventes, nas frases finais do relatório militar: Liodoro soluça junto ao cadáver de Zoila enquanto Cholo e Rosário cobrem e retiram o cadáver de Estela. Não há, tampouco, indicação do autor sobre a personagem do pai desta, Dom Urbina. Só se diz que seu coração não resiste. O massacre o mata também, mas não se ouve choro nenhum.

Neste ponto, a partir da fala do coronel Ledesma, a cena mostra quais vidas se decide proteger: a dos moradores da cidade portuária de Iquique. Já sobre os sobreviventes da chacina, ordena que sejam arreados e encerrados provisoriamente, para depois serem conduzidos de volta às minas salitreiras. Não é por acaso que emprega-se para os que ainda podem trabalhar o mesmo termo que se usa para o gado. Os que serão arreados são somente corpos, como aqueles que foram eliminados e retirados (para evitar que a morte se espalhe entre os vivos na forma de epidemia) para preservar a ordem. As personalidades, particularidades e vidas que foram apresentadas nas cenas precedentes carecem de valor para o Estado, representado pela instituição militar. Passam a ser, nas palavras de Judith Butler, vidas que sim, merecem ser choradas, embora os corpos mortos sejam tratados como entulho pelo coronel Ledesma.

A identificação com uma nação encontra um limite quando há grupos que submetem outros, e que

podem até encontrar justificável sua eventual eliminação. Disso, são prova os incontáveis assassinatos massivos cometidos em nome da necessidade de se preservar certos grupos ou determinada ordem. É o que adverte Eugène Enriquez quando refere que: “As mortes coletivas fazem-se sempre em grupo e são o testemunho da adesão das pessoas ao grupo do qual fazem parte. Sabemos, há muito tempo, que se os homens podem conduzir uma ação referindo-se a valores transcendentais, a uma ideologia, o mais forte fenômeno continua a ser, a despeito de tudo, seu desejo de não contrariar as normas do grupo.”³⁴⁹

O dramaturgo Sergio Arrau encara o labor não só de dar conta de um momento de Horror, que é um evento específico na história da América Latina, mas também de delimitar para si o que há de terrível naquela ação e que tenha que ser dito. A majestade da lei que leva a força pública a matar para amparar a ordem social é o mal representado.

Porém, ainda resta nos sobreviventes a possibilidade de decidir. A fala do Operário 1, que na cena anterior ao massacre ainda acreditava que os soldados sem graduação iriam a se sublevar para não cumprir com a ordem de atirar, renuncia ao país e suas palavras se apóiam na ação física de andar. A rubrica indica que ele cruza a cena e mediante o movimento se enfatiza que ele está vivo e dono de si. De modo similar, a atitude de On Nacho, mesmo de joelhos e ainda sem acreditar no que vivenciou, está evidenciando a sua transformação: note-se que ele, que durante a peça sempre se mostrou como alguém que não deixa de falar, opinar, intervir e responder, neste ponto da ação só repete uma frase: “não pode ser”. Nesta personagem, o nome também se relaciona com a sua peripécia: Nacho é o diminutivo de Ignácio, nome do soldado que, após ver a morte de perto, encontrou um sentido transcendente para sua vida. São Ignácio também assumiu dar um testemunho como uma missão.

Os que estão vivos decidiram permanecer. Assim como o sentido construído pelo receptor da peça é produto de um processo pessoal, os operários elaboram sentidos para a vida que ainda lhes resta, apesar do massacre. Os pensamentos, atitudes e sentimentos se forjam na relação a partir da experiência. O significado seria também uma escolha.

Cais de passageiros

Aparecem Liodoro, Cholo e Rosário

Liodoro.- Por que estou vivo, isso é o que não entendo. Por que?

Rosário.- Sim... Eu sinto igual... Mas, é pior a raiva que me faz ferver por dentro...!

Cholo.- (*Que se está sentado olhando o mar*). Sairá mesmo essa noite o

³⁴⁹

ENRIQUEZ, Eugène. *Matar sem remorso: reflexões sobre os assassinatos coletivos*. Em: História: Questões & Debates. Ed UFPR. Ano 18. N.35. Jul-Dez 2001 p.11-41

barco da chaminé vermelha?

Liodoro.- (*Depois de uma pause, entrega a Cholo um boleto*) Tenha.

Cholo.- O que é isso? Uma passagem. A sua?

Liodoro.- Desembarca em Antofagasta e busca seu irmão.

Cholo.- Mas, como pensa.

Liodoro.- Quando achar, retorne à sua terra.

Cholo.- (Devolvendo a passagem) De maneira alguma. Eu não...

Liodoro.- Toma, digo. Ou quer que obrigue? E você Rosário, este outro.

Era de... vai viver na sua laguna antes de que seja tarde demais.

Rosário.- Não fique assim, Liodoro. Não se apresse... Um trago cairá bem.

Cholo.- Claro, e pela noite o acompanhamos a pegar seu barco.

Liodoro.- Não vou partir daqui. Até pensei em me jogar na água, mas isso seria como... como faltar a. Vou voltar à Pampa (*Entra On Nacho*)

Cholo.- Vamos Liodoro! Se tudo o que mais queria era se mandar do deserto. Para isso juntou seu dinheirinho com tanto sacrifício.

Rosário.- Lembre-se das alamedas... As parreiras... As melancias... O cheiro a terra molhada... As flores...

Liodoro.- Isso existe em alguma parte? Não, são mentiras... Nunca houve isso tudo. Aqui está a minha vida. Está... ela. E os companheiros... Todos... Estão esperando. Não os escutam me chamando? Querem que eu... continue com eles... É quase muito para mim. Não sei se vou conseguir... Mas, farei o possível.

On Nacho.- Eu também tenho uma dívida a pagar.

Cholo.- Mas, se o senhor deve a todo o mundo, On Nacho.

On Nacho.- Pelo menos servirei para contar... para acusar, Ah, barbaridade. Volta à Pampa agora mesmo.

Rosário.- E onde fico eu? Tenha seu boleto, Liodoro. Ofereça a algum companheiro que queira partir. Eu não.

Cholo.- Não ia me acompanhar a buscar o meu irmão?

Rosário.- Perdão *compaire*, devo ficar. Isso não pode seguir assim.

Cholo.- Mas, o que é que pode você fazer?

Rosário.- Alguinho que seja. Se Liodoro pode... Imagine! (*Canta*)

Rodríguez deixou uma herança

e Bilbao a aumentou

Balmaceda lhe deu forma

e o burguês a destroçou.

Órfão geme o povo/sob corrente,

mas leva no peito

uma promessa.

Uma promessa, sim,

que chegará

virá como uma flor

a liberdade.

O povo vencerá

ou morrerá.³⁵⁰

350

“*Muelle de pasajeros \ Aparecen Liodoro, Cholo y Rosario \ Liodoro.- Por qué esto vivo, es lo que no entiendo. ¿Por qué? \ Rosario.- Sí... A mí también... ¡Pero es más cara la rabia que me hierva por dentro...! \ Cholo.- (Que se ha sentado mirando al mar). ¿Saldrá siempre esta noche el buque de la chimenea colorada? \ Liodoro.- Liodoro.- (Después de una pausa, pasa a Cholo un boleto) Toma. Cholo.- ¿Qué es esto? Un pasaje. ¿El tuyo? ¿Qué es esto? Un pasaje. ¿El tuyo? \ Liodoro.- Desembarcas en Antofagasta y buscas a tu hermano. \ Cholo.- Pero cómo se le ocurre. \ Liodoro.- Cuando lo encuentres, vuélvete a tu tierra. \ Cholo.- (Devolviéndote el pasaje) De ninguna manera. Yo no... \ Liodoro.- Toma, te dicen. ¿O quieres que te obligue? T tú Rosario, este otro. Era el de... ándate a vivir a tu laguna antes de que sea demasiado tarde. \ Rosario.- No lo tome así, Liodoro. No se aloque... Un trago le vendría bien. \ Cholo.- Claro, y en la noche lo vamos a dejar al barco. \ Liodoro.- Yo no partiré de aquí. Hasta pensé en tirarme al agua, pero sería como... como faltarle. Voy a volver a la Pampa (Entra On Nacho) \ Cholo.- ¡Vamos Liodoro! Si todo lo que usted quería era largarse del desierto. Para eso juntó la platita con tanto sacrificio. \ Rosario.- Acuértese de las alamedas... Las parras... Las sandías... El olor a tierra mojada... Las flores... \ Liodoro.- ¿Existe eso en alguna parte? No, son mentiras... Todo eso no ha habido nunca. Aquí está mi vida. Está... ella. Y los compañeros... Todos... Están esperando. ¿No oyen que me llaman? Quieren que yo... continúe con ellos... Es como mucho para mí. No sé si podré... pero haré lo que pueda. \ On Nacho.- Yo también tengo una deuda que cumplir. \ Cholo.- Pero si usted le debe a todo el mundo, On Nacho. \ On Nacho.- Al menos serviré para contar... para acusa, qué barbaridad. Me vuelvo a la Pampa*”

Mais uma vez, como se deu ao longo da peça, Arrau manifesta dileção pela personagem de Cholo³⁵¹, a quem faz testemunha da transformação das personagens que sobrevivem. E o que ele vê é o que seus amigos, após terem se tornado testemunhas, escolherão fazer. Como se o massacre houvesse dado um sentido mais claro para a vida deles. O dramaturgo fez na sua peça com que o horror significasse e provocasse uma transformação vital: Liodoro vai seguir o que começaram os que já não estão, On Nacho vai contar, e Rosário seguirá a cantar, mas com outro teor. Pode-se ver que esses dois últimos decidirem-se também por representar o horror com a legitimidade que Rancière reserva para as testemunhas que não quiseram sê-lo, que são forçados a falar, apesar de si próprios, mediante a palavra.³⁵² Mas, serão deles próprios as vozes de autoridade que os fará dar seu testemunho. Eles conseguiram encontrar um sentido na experiência do intolerável: descobrir, não só a possibilidade de falar, mas também a urgência de fazê-lo.

III.3 Um belo gesto e para novas identificações

Em *Santa María del Salitre* o autor enfatiza o fato do poder governamental ter ignorado por completo as reclamações dos seus trabalhadores, aqueles que geram a riqueza do país. A atitude visa proteger os interesses subordinantes do capital estrangeiro e é essa a leitura que dá conta de uma inquietação atual ao tempo de produção e que só veio se acirrando no decorrer das últimas décadas do XX e primeiras do XXI. Na peça revela-se a falta da percepção por parte do Centro das necessidades, particularidades e urgências da região que, paradoxalmente, produzia a riqueza da nação. Assim, a organização das instâncias na burocracia estatal permitia que, na prática, fossem as empresas particulares as que controlavam uma região. Pouco interessava ao poder central do estado a nacionalidade dos operários. O estado mínimo limitava-se a cumprir a função policial.

O que poderia se entender como um Estado paralelo que se organizava em função do lucro está claramente exposto na peça. Existia como circunscrições delimitadas pelas empresas, sub-divididas administrativamente em *oficinas*, como unidades isoladas. Por outro lado, a renúncia por parte do Estado nacional a incorporar essas regiões sob a sua autoridade e organização produz nos operários

ahora mismo. \ Rosario.- ¿Y a mí dónde me dejan? Tome su boleto, Liodoro. Déselo a un compañero que quiera partir. Yo no. \ Cholo.- ¿No me ibas a acompañar a buscar a mi hermano? \ Rosario.- Perdona compaire, tengo que quedarme. Esto no puede seguir así. \ Cholo.- ¿Y qué puedes hacer tú? \ Rosario.- Alguito que sea. Si Liodoro puede... ¡Imagínate! (Canta) \ Rodríguez dejó una herencia / y Bilbao la agrandó/ Balmaceda le dio forma/ y el burgués la destrozó./ Huérfano gime el pueblo/bajo cadena,/pero tiene en el pecho/ una promesa./ Una promesa, sí,/ que llegará/ vendrá como una flor/la libertad./El pueblo triunfará/ o morirá. \ ARRAU, op. cit. p.118.

³⁵¹ Cholo é o apelido de Juan de Dios Orihuela, nome que Estela achará muito belo. Orihuela é também o sobrenome da primeira esposa de Sergio Arrau, falecida em 1980 e a quem dedica a sua peça *Digo que norte sur corre la tierra*.

³⁵² RANCIÈRE, op. cit. p.92.

sensações de instabilidade e precariedade.

Na ação dramática assim formulada também se fragiliza, de modo enfático e claro, a noção de pátria. Isso se dá na personagem da *Mulher de luto* que, chegando do hospital diz “(...) *É como se não tivessem mais vontade de viver (segue seu caminho). Que os tenham ferido soldados da sua própria pátria... (sai)*”³⁵³. Os soldados compatriotas os fuzilaram, os camaradas que vem de países inimigos morreram junto por decisão própria.

Novamente, e a partir de outro viés, a questão das operações identificatórias aparece num texto de Arrau. No caso, aquelas que se forjam a partir de referenciais mais próximos. Nesse sentido, é possível pensar tal construção a partir das reflexões do sociólogo chileno Sergio González Miranda. O estudioso entende a região como um espaço que, sendo parte de um projeto de estado-nacional tem também identidade própria. E as regiões fronteiriças seriam as que mais se diferenciam do restante do país pela presença de elementos culturais que ele chama de *transfronteira*. A partir da região seria possível ter uma perspectiva diferenciada do mundo sem que passem necessariamente pelo projeto dos governos centrais, e isso possibilitaria o que define, em consonância com a colombiana Socorro Ramírez, pesquisadora em relações internacionais, como *fronteirização*. Isto seria um processo histórico em que as fronteiras devem ser entendidas e construídas tanto pelo poder central quando pela população local. Esses processos seriam particulares em cada caso. As fronteiras também seriam construções em permanentes reestruturação e significação, mas sempre restritas a um equilíbrio entre as forças locais e as do estado nação.³⁵⁴ Em conclusão, seriam produzidas por tensões.

Por outro lado, o “nós” a partir do qual o operário norteamericano Brigg referiu-se à *Guerra del Pacífico*, como foi mencionado anteriormente, passa a resumir a elaboração de uma identificação. E nesta operação, o meio escolhido para viver e lutar desloca o lugar de nascer.

Essa identificação confere a interrupção de Brigg ao *Secretario de Intendencia*³⁵⁵ Viera Gallo, um sentido de questionamento à argumentação de cunho patriótico:

Viera.- Senhores, mais uma vez temos o dever de defender nossa gloriosa bandeira.

Operário 1.- E quem a está atacando?

Viera.- Lembremos o sangue dos heróis que se derramou generosa nas

³⁵³ “(...) *Es como si les faltara voluntad de vivir (sigue su camino). Que los hayan herido soldados de su misma patria... (sale)*” ARRAU, op. cit. p.119.

³⁵⁴ GONZÁLEZ, op. cit., p.44.

³⁵⁵ Funcionário administrativo da cidade de Iquique. Na peça, muitas das suas falas são citações textuais das suas declarações durante a greve.

ardentes areias do deserto. Muitos de vocês participaram como soldados na gloriosa campanha. Soldados que hoje são operários, mas que seguem sendo soldados da pátria. “Vós, soldados de aço que tendes cruzado infatigáveis e serenos as candentes areias desse pampa (...) Vós, que tendes delegado em vosso comitê diretivo todas as vossas atribuições, tendes o dever de acatar esta resolução, pois o comitê já o aprovou e a vós cabe obedecer e calar.”

Brigg.- (*Que tem entrado momentos antes*) O senhor Viera Gallo se engana. O que fez o comitê é receber as bases para apresentá-las na Assembléia. A Assembléia decidirá a sua aceitação ou rechaço.

Operário 2.- Então não era certo.

Salvador.- Para que apelar, então, ao manuseado argumento de nos falar no nome da pátria?³⁵⁶

O dramaturgo transpõe falas que a personagem histórica dirigiu³⁵⁷ aos salitreiros em Iquique, para a personagem teatral. Viera Gallo, apelando à história da guerra recente, pretende separar os trabalhadores e dispersá-los. Também, para enganá-los e convencê-los de que a diretiva do movimento já tinha decidido levantar a medida.

A réplica de Brigg começa com a frase “engana-se”, que cria um instante de ambigüidade sobre qual seria o engano do funcionário: se os operários são como os soldados da pátria, se o comitê recuou, ou se aceitam obedecer e calar. Só no fim desta fala é que Brigg informa sobre a Assembléia e as suas deliberações. Porém, a fragilidade daquela exaltação nacionalista se coloca na oratória da própria personagem: note-se que Viera Gallo se dirige aos grevistas por vocês e por vós. Essa diferenciação não pretenderia somente distinguir as falas escritas pelo dramaturgo daquelas que pertencem à personagem histórica. O emprego dessas duas conjugações, em orações que dizem praticamente o mesmo, permite uma referência a épocas diferentes mediante o uso do idioma. Assim, mostra-se a retórica nacionalista como instrumento do oportunismo político.

Por outro lado, levando em consideração que o trecho citado pertence a uma cena em que o funcionário governamental dirige-se aos salitreiros, numa cidade estranha a eles e depois de uma longa marcha³⁵⁸ pode-se pensar no contraste entre as personagens. Em tal cenário, a

³⁵⁶

Viera.- Señores, una vez más tenemos el deber de defender nuestra gloriosa bandera./Obrero 1.- Y quién la está atacando?/Viera.- Recordemos la sangre de los héroes que se derramó generosa en las ardientes arenas del desierto. Muchos de ustedes participaron como soldados en la gloriosa campaña. Soldados que hoy son obreros, pero que siguen siendo soldados de la patria. “Vosotros, soldados de acero que habéis cruzado infatigables y serenos las candentes arenas de esa pampa (...) Vosotros, que habéis delegado en vuestro comité directivo todas vuestras atribuciones, tenéis el deber de acatar esta resolución, pues el comité ya lo aprobó y a vosotros os toca obedecer y callar.”/Brigg.- (*Que ha entrado momentos antes*) El señor Viera Gallo se equivoca. Lo que ha hecho el comité es recibir las bases para presentárselas a la Asamblea. La Asamblea decidirá su aceptación o rechazo./Obrero 2.- Entonces no era cierto./Salvador.- ¿Para qué recurrir entonces al manoseado argumento de hablarnos en nombre de la patria?” ARRAU, op. cit., p.38-39.

³⁵⁷ Esta declaração foi publicadas no jornal *La Patria*, de Iquique, em 16 de dezembro de 1907. A informação faz parte da documentação disponibilizada por Bravo-Elizondo para Sergio Arrau.

³⁵⁸ Como referência, é oportuno saber que a distância entre o povoado de Zapiga, onde se redigiu o petítório dos grevistas, e a cidade de Iquique, é de aproximadamente 120 km. (Consultado em: <http://www.distanciaentreciudades.cl/> Visitado em: Janeiro de 2015.)

grandiloquência das figuras de linguagem do advogado Viera Gallo, na referência às façanhas do exército chileno durante a *Guerra do Pacífico*, contrapõe-se à grandiosidade da ação dos trabalhadores, inconformados com sua precariedade. Na cena, o dramaturgo coloca em confronto retórica glorificante e atitude transformadora. A mudança de “vocês” para “vós” remete também a um emprego antigo do idioma, e isso se relaciona com o adjetivo que usa Salvador para qualificar esse argumento: “manuseado”. E isso, no sentido de algo que de tanto ser repetido, termina por perder paulatinamente o seu sentido.

No texto de Sergio Arrau, nas condições em que as personagens se encontravam, parecem descabidos os discursos sobre o patriotismo ou identidade nacional, e a questão da fragilização do estado-nação em favor dos capitais internacionais é salientado pelo dramaturgo. Mais ainda quando o estado-nação cede ao capital internacional, quando os braços que produzem riqueza são declarados inimigos do estado e são por ele castigados. Aparece em destaque a denúncia de um estado que restringe a sua função ao policiamento que defende os investimentos particulares. Os operários são tratados como párias, ou como apátridas, no caso de Rosário que “não tem um cônsul que o busque”.

Por esta lógica, adquire outro significado o gesto de acompanhar os colegas que, mesmo podendo se salvar por intervenção dos respectivos cônsules, decidem permanecer na escola *Domingo Santa María*. O gesto em *Santa María del Salitre* é um comportamento sublime para cuja interpretação são oportunas as reflexões do filósofo francês Jean Galard:

Se é verdade que toda reação é socialmente modelada, que nossos gestos, inclusive os mais elementares, são educados, a arte que se dedicasse a eles não contradiria o «natural», substituiria uma arte anterior, uma estética implícita, pouco consciente, que regula o porte e a atitude, a continência e as conveniências, que subtece a exigência da *contenção*, quando não do comedimento. Uma arte deliberada, associada às condutas, não teria como objetivo opor seus eventuais refinamentos aos extravasamentos dos instintos; ela experimentaria gestos inusitados, que a estética herdada exclui.³⁵⁹

Tal acontece no final de uma cena de conflito em que Urbina tenta convencer de modo velado à sua filha Estela para saírem da escola, e Rosário procura fazer o mesmo com Cholo. As personagens estariam representando as nacionalidades chilena, peruana e boliviana:

Operário 1.- Tem aqui algum companheiro peruano? Ah, Cholo, veio teu cônsul. Quer conversar com teus conterrâneos. (*Sai*)
 Cholo.- O que será o que ele quer? (*Sai*)
 Estela.- Dizem que também veio o cônsul boliviano, coisa rara, né?
 Rosário.- Aí vem seu pai, pergunte a ele (*Aparece Urbina*) Traz uma

³⁵⁹

GALARD, Jean. *A Beleza do Gesto: Uma Estética das Condutas*. São Paulo: Editora USP, 2008. p.21.

cara..!

Estela.- Falou com o cônsul, pai? (*Urbina afirma*) O que queria?

Urbina.- Nada importante. Saber quantos bolivianos tem aqui... Lembra, minha filha, do vestido que vimos na loja da Praça de Armas?

Estela.- Aquele listradinho?

Urbina.- Esse mesmo. E se formos comprar?

Estela.- Verdade, meu pai?

Urbina.- Sim, agorinha. Será meu presente de Natal.

Estela.- Mas... Deve ser muito caro.

Urbina.- Para que existe o dinheiro?

Estela.- Agora mesmo? Pai, o senhor está me ocultando algo.

Urbina.- Nada, filhinha. Quero lhe comprar esse vestido e também sapatos.

Estela.- Mas, o comércio já fechou e é sábado.

Urbina.- É só bater que abrem. Para vender, mesmo no domingo.

Estela.- Podemos ir na segunda, melhor, que lhe parece?

Urbina.- (*Quase para si*) Quem sabe se haverá segunda!

Estela.- O que, meu pai?

Urbina.- Se não quiser ver o vestido... vamos ver o mar, que gosta tanto. (*Regressa Cholo*)

Rosário.- O que queria teu cônsul?

Cholo.- Pedir a todos os peruanos que deixemos a Escola.

Rosário.- Por que?

Cholo.- Disse que o ataque era iminente.

Estela.- Ah, era por isso, pai.

Cholo.- Sim, melhor ir, Estelita.

Rosário.- E você também, *compadre*.

Estelita.- Você vai ficar?

Rosário.- A mim não há cônsul que me busque, ora.

Cholo.- E se viesse o cônsul de Aculeo, o que diria?

Rosário.- Que se vá pela sombrinha.

Cholo.- Bom, algo assim contestaram meus conterrâneos ao cônsul. E seguro também os seus, dom Urbina. Dissemos que somos trabalhadores.

Que as injustiças são iguais para peruanos, bolivianos, chilenos e argentinos. Portanto, senhor cônsul, vamos correr a mesma sorte que nossos companheiros.³⁶⁰

Não há na fala de Cholo nenhum termo próprio ou reconhecível do linguajar sindicalista da época, como o encontrado nos jornais citados por Bravo-Elizondo. O triângulo amoroso formado pela chilena Estela, filha de boliviano, cujo amor é disputado pelo peruano Cholo e o chileno Rosário,

360

“Operário 1.- ¿Hay aquí algún compañero peruano? Ah, Cholo, ha venido tu cónsul. Quiere conversar con tus paisanos. (Se va)\Cholo.- ¿Qué querrá? (Sale)\Estela.- Dicen que también vino el cónsul boliviano, qué raro, ¿no?\Rosario.- Ahí viene tu papá, pregúntale (Aparece Urbina) ¡Trae una cara..!\Estela.- ¿Habló con el cónsul, papá? (Urbina afirma) ¿Qué quería?\Urbina.- Nada importante. Saber cuántos bolivianos había aquí... ¿Te acuerdas hija, del vestido que vimos en la tienda de la Plaza de Armas?\Estela.- ¿Ese con rayitas?\Urbina.- El mismo. ¿Qué tal si vamos a comprarlo?\Estela.- ¿En serio, papá?\Urbina.- Sí, ahorita. Será mi regalo de Pascua.\Estela.- Pero... Debe ser muy caro.\Urbina.- ¿Para qué está la plata?\Estela.- Ahorita? Papá, usted me está ocultando algo.\Urbina.- Nada, hijita. Quiero comprarte ese vestido y además zapatos.\Estela.- Pero ya está cerrado el comercio y es sábado.\Urbina.- Si se golpea, abren. Con tal de vender, más que fuera domingo.\Estela.- Podemos ir el lunes mejor, ¿qué le parece?\Urbina.- (Casi para sí)¿Quién sabe si habrá lunes!\Estela.- ¿Qué papá?\Urbina.- Si no quieres ver el vestido... vamos a ver el mar que te gusta tanto. (Regresa el Cholo)\Rosario.- ¿Qué quería tu cónsul?\Cholo.- Pedir a todos los peruanos que dejemos la Escuela.\Rosario.- ¿Por qué?\Cholo.- Dijo que el ataque era inminente.\Estela.- Ah, era por eso, papá.\Cholo.- Sí, váyase mejor, Estelita.\Rosario.- Y vos también, compadre.\Estelita.- ¿Tú te vas a quedar?\Rosario.- A mí no hay cónsul que me venga a buscar, pues.\Cholo.- ¿Y si viniera el cónsul de Aculeo, qué de dirías?\Rosario.- Que se vaya por la sombrina.\Cholo.- Bueno, algo así le contestaron mis paisanos al cónsul. Y seguro también los suyos, don Urbina. Le dijimos que somos trabajadores. Que las injusticias son iguales para peruanos, bolivianos, chilenos y argentinos. Por lo tanto, señor cónsul, correremos la misma suerte que nuestros compañeros.” (ARRAU, 1989,109-110)

não culmina em rixa pois a jovem não elege nenhum dos dois: afirma tanto a sua amizade a ambos quanto alguma mudança de opinião no futuro. Os amigos não rivalizam, mas, como foi já mencionado, vivem com esses sentimentos de amizade e rivalidade. A Guerra do Pacífico é mencionada da na peça em várias oportunidades como um assunto ainda muito presente. O espaço que se caracteriza na peça mostra formas diferentes de afirmar a nacionalidade e de conviver com a conflitiva história recente, e pode ser entendido a partir da noção de fronteira que configura o historiador e sociólogo chileno Sergio González Miranda.

O gesto como expressão do belo nesta peça é, precisamente, o que menciona Galard:

É preciso entender aqui o *gesto* na maior extensão do termo: não só no sentido próprio (os movimentos do corpo, os usos corporais), mas também na acepção figurada. Permanecer resolutamente exposto a um perigo, enfrentar um adversário mais forte, lançar-se em nome da honra numa aventura sem esperança, é “agir pela beleza do gesto” - como se um sistema estético, de princípios constantemente ativos, mas informados, nos incitasse a acreditar que a beleza nunca pode aparecer tão bem como nas poses de desafio, nas reações suicidas, no brilho e na gratuidade. (...) Tratar a conduta como uma arte.³⁶¹

Arrau trata esse momento da ação com o mesmo cuidado que teve na cena do massacre. Por isso, o momento do gesto é simples. O ato é grandioso o suficiente e qualquer embelezamento poderia perturbá-lo como experiência estética a ser possibilitada pela peça.

González Miranda explica também como, no caso da América Latina, desde que se organiza o estado-nação entre os séculos XIX e XX, a escala dominante de relações econômicas, políticas e sociais no ordenamento territorial dos países, deu-se, em primeiro lugar, entre estados nacionais, e entre estes e as suas regiões depois. Por tal motivo, para as regiões de fronteira teria sido especialmente difícil visibilizar nos níveis nacional e internacional os seus interesses, seus sentimentos e suas perspectivas de mundo. Só depois da divisão da União Soviética as regiões teriam começado a serem vistas como territórios com identidade e projetos próprios. Mas, pouco mais de um século antes, quando os estados nacionais estavam em formação, nas tensões entre o regional e o nacional, geralmente estas últimas terminavam impondo seus interesses.³⁶² O gesto, como afirmação, é também destacado por González Miranda como um dos que ele chama de um dos momentos de solidariedade³⁶³.

³⁶¹ GALARD, op. cit. p.22 (grifo no original)

³⁶² “*Una mirada regional a las relaciones entre Perú y Chile: Tres momentos de solidaridad en Tarapacá (1872-1907)*” é uma análise das relações peruano-chilenas a partir do convívio inter-pessoal na região que tornou-se território chileno depois da Guerra do Pacífico. GONZÁLEZ MIRANDA, op. cit., p.43-44

³⁶³ Ibidem, p.45.

Existia a noção de classe como discurso alternativo, principalmente por conta dos líderes sindicais engajados nos ideários da época. Porém, é preciso destacar que o apelo ao presente que o autor faz – novamente pode-se verificar o emprego de termos e expressões reconhecíveis no presente da escrita – relaciona-se com o caráter transitório e artificial, construído nos discursos nacionalistas. É oportuno mencionar, contudo, que estado nacional chileno viria a se impor, como discurso de identificação nacional, só por volta de 1910, pela ocasião do centenário da independência do Chile.

Cholo, que procura o irmão que saiu da terra para buscar alhures o emprego que não encontrava, é identificado como peruano já no apelido. A procura do irmão extraviado no espaço e no tempo remete a metáfora de quem nem se resigna, nem deixa de viver o presente. A personagem tem no chileno Rosário o irmão de quem também terá que se separar.

Não existiria, assim, nem a intenção nem a preocupação de substituir os sentimentos provocados pelo discurso nacionalista ou patriótico por outros de solidariedade ou irmandade de classe, mas de dizer que é inevitável conviver com emoções contraditórias e que no gesto livre na hora da máxima crise é que o homem tem a afirmação de si. É isto o que não pode ser tirado dele.

O autor, longe de construir a obra em função de um ponto de vista privilegiado, o do herói, por exemplo, integra na unidade sintagmática a pluralidade de diversos agentes. A organização estrutural do drama está determinada pela superposição de linhas de configuração não paralelas, mas confluentes. (...) Como é obvio em toda representação cênica, cada personagem configura uma forma de ser arquetípica. Temos a Salvador, o dirigente de base; a José Brigg, o dirigente histórico, a Rosário, Cholo e Estelita, jovens *pampinos* cujas vidas andam no plano afetivo e emocional; a dona Zoila, jovem viúva que representa o despertar da consciência feminina na luta operária. Com essas personagens, o dramaturgo faz avançar a ação [no] sociológico (...) o representativo das nacionalidades, (...) a linha de configuração social.³⁶⁴

No trecho, Bravo-Elizondo descreve a ação da peça em termos de representação de posicionamentos, o que diferenciaria às personagens. As que o dramaturgo denomina “históricas”, com efeito, não têm um desenvolvimento no que diz respeito à construção de personagem teatral. Porém, a coexistência e interação entre personagens e planos protege as informações documentais

³⁶⁴

El autor, lejos de construir la obra en función de un punto de vista privilegiado, el del héroe por ejemplo, integra en la unidad sintagmática la pluralidad de diversos agentes. La organización estructural del drama está determinada por la superposición de líneas de configuración no paralelas, sino confluyentes. (...) Como es obvio en toda representación escénica, cada personaje configura una forma de ser arquetípica. Tenemos a Salvador, el dirigente obrero de base; a José Brigg, el dirigente histórico, a Rosario, Cholo y Estelita, jóvenes pampinos cuyas vidas se mueven en el plano afectivo y emocional; a doña Zoila, joven viuda que representa el despertar de la conciencia femenina en la lucha obrera. Con estos personajes, el dramaturgo avanza la acción en tres planos confluyentes: uno sociológico (...) otro, (...) representativo de las nacionalidades. (...) Finalmente la línea de configuración social. BRAVO-ELIZONDO: *Santa María de Iquique en relaciones literarias*. Disponível em: <http://memorianortina.cl/santamaria-en-la-literatura/> Consultado em Maio de 2014.

de quaisquer interferências dramatúrgicas. A confluência das linhas superpostas na estruturação dramática que refere o pesquisador é tal que a cena instaura uma ambiguidade em relação aos âmbitos histórico e ficcional que parece ser o traço poético característico em *Santa María del Salitre*.

Por outro lado, o estímulo de Bravo-Elizondo parece ter servido também para que Sergio Arrau retorne a um assunto que o inquietava desde anos atrás. É inevitável não relacionar o final da peça com a denúncia de que o interesse dos capitais europeus foi o que provocou a chacina onde as bandeiras nacionais não se renderam, mas foram todas arriadas. Isso vêm reiterar o que o dramaturgo escreveu em *Nosotros los de abajo*³⁶⁵ (1973), peça a que pertence o seguinte excerto:

ATOR 3.- (Ao público). Mas, nós, os de baixo, antes e depois da Independência, seguimos igual.
 ATOR 2.- Mudamos de nacionalidade e de bandeira.
 OS TRÊS.- Mas seguimos igual! (*Continuam trabalhando*).
 ATOR 1.- Trabalhando no campo.
 ATOR 2.- Trabalhando nas minas.
 ATOR 3.- Trabalhando no mar.
 ATOR 1.- Para quem?
 ATORES 2 e 3.- Não para nós.
 ATOR 1.- Salitre!
 ATORES 2 e 3.- Salitre? (Entra ator 4).
 ATOR 4.- Ouh, salitre! ¡Guánderful! (*Entra ator 5*).
 ATOR 5.- Ouh, salitre! ¡Biútiful! Is main.
 ATOR 4.- Nou, ser. Is main.
 ATOR 5.- Gou tu London y no fregar.
 ATOR 4.- Gou tu de merdo..
 ATOR 5.- Ou, yes? Agora ver. (*Vai em direção do ator 1*). Cholitou peruanou. (*Apontando para o ator 3*). Esse chileno quer titarte a salitrou.
 ATOR 4.- (Ao 3). Simpáticou rotitou. Salitre ser teu.
 ATOR 5.- (Ao 2). Díar bolivianou. Rotos querer arrebatarte yur salitre.
 ATOR 4.- (Ao 3). Yu descubriendo salitre. Portantou ser teu.
 ATOR 5.- (A atores 1 e 2). Gou adiante perubolivianous! Não deixar tirar a la salitrou.
 ATOR 4.- (Ao 3). Gou adiante chileno! Salitre ser auar! (*Atores 1, 2 e 3 pegam armas imaginárias e lutam. Los atores 4 e 5 tocam trompetes, riem e esfregam as mãos. Cai ator 2. Depois cai ator 1. Ator 3, triunfante e estropeado é rodeado pelos atores 4 e 5 que aclamam*).
 ATOR 4.- Magnificent, rotitou.
 ATOR 5.- Güel, güel, güel. (*Os dois o empurram e expulsam*).
 ATOR 4.- Salitre ser main.
 ATOR 5.- Poder discutir issou. Tomamos cap of ti?
 ATOR 4.- Of cors. (*Saem do braço. Acordam os atores 1, 2 e 3 e permanecem ajoelhados*).
 ATOR 1.- E brigamos entre irmãos.
 ATOR 2.- Para que?
 ATOR 3.- (Aos atores 1 e 2). Vocês e nós seguimos sendo explorados. (*Levantam e ao público*).
 ATOR 1.- A riqueza do salitre não foi para Chile.
 ATOR 3.- Milhares de mortos.
 ATOR 2.- A riqueza do salitre foi-se ao exterior...

³⁶⁵ ARRAU, Sergio. *Nosotros los de abajo*. Santiago de Chile. Inédito, 1973

ATOR 3.- Milhares de mortos!³⁶⁶

O sotaque do anglófono é estereotipado para conseguir o efeito: que seja reconhecível e identificável o agente que promove o conflito na cena. O texto é caracterizado como um drama, mas a rigurosidade nos limites dos gêneros não é uma das preocupações para o autor. A farsa é evidente na peça de 1973 e foi estreada durante os comícios do candidato da *Unidad Popular*³⁶⁷ ao senado chileno, meses antes do golpe militar. O assunto é desenvolvido em *Santa María del Salitre* e embutido no evento histórico e nelas o salitre como recurso de muito valor é vinculado à morte. A premissa já existia e a massacre foi uma das provas. Por sinal, a construção da trama leva a identificar a coerência entre o posicionamento, a leitura da história e a escrita.

O dramaturgo registra que, depois do espetáculo, o candidato subiu ao palanque e, “quem sabe porque estava cansado e não queria mais falar”, ofereceu no comício um curtíssimo discurso: “Não tenho nada a falar. Tudo já foi dito pelos companheiros do teatro”³⁶⁸. A menção à peça de 1973, ainda que fora do recorte temporal do presente estudo, justifica-se não só pela relação com o assunto e premissa em *Santa María del Salitre* mas, também, como foi mencionado anteriormente, pelo nome de uma das personagens: o operário comprometido e que funcionaria como elo entre os trabalhadores da *oficina Santa Lucía* chama-se como o presidente em cujo partido Arrau participou: Salvador Allende.

A escolha do nome parece ser mais do que uma menção e a caracterização desta buscaria identificar o falecido presidente chileno com uma imagem reconhecível e positiva. A personagem da peça é

³⁶⁶ “ACTOR 3.- (AL PÚBLICO). Pero nosotros, los de abajo, antes y después de la Independencia, seguimos igual./ACTOR 2.- Cambiamos de nacionalidad y de bandera./LOS TRES.- ¡Pero seguimos igual! (CONTINÚAN TRABAJANDO)./ACTOR 1.- Trabajando en el campo./ACTOR 2.- Trabajando en las minas./ACTOR 3.- Trabajando en el mar./ACTOR. 1.- ¿Para quién?/ACTORES 2 Y 3.- Para nosotros, no./ACTOR 1.- ¡Salitre!/ACTORES 2 Y 3.- ¿Salitre? (ENTRA ACTOR 4)./ACTOR 4.- ¡Ou, salitre! ¡Guánderful! (ENTRA ACTOR 5)./ACTOR 5.- ¡Ou, salitre! ¡Biútiful! Is main./ACTOR 4.- Nou, ser. Is main./ACTOR 5.- Gou tu London y no fregar./ACTOR 4.- Gou tu de mierdo./ACTOR 5.- ¿Ou, yes? Ahora ver. (VA HACIA EL ACTOR 1). Cholitou peruanou. (SEÑALANDO A ACTOR 3). Ese chilenu querer quitarte la salitre./ACTOR 4.- (AL 3). Simpáticou rotitou. Salitre ser tuyo./ACTOR 5.- (AL 2). Díar bolivianou. Rotos querer arrebatarle yur salitre./ACTOR 4.- (AL 3). Yu descubriendo salitre. Por tantou ser tuyo./ACTOR 5.- (A ACTORES 1 Y 2). ¡Gou adelante perubolivianous! No dejar quitar la salitre./ACTOR 4.- (AL 3). ¡Gou adelanre chilenu! ¡Salitre ser auar! (ACTORES 1, 2 Y 3 TOMAN ARMAS IMAGINARIAS Y LUCHAN. LOS ACTORES 4 Y 5 SE COLOCAN A AMBOS EXTREMOS DEL ESCENARIO, TOCAN TROMPETAS, RIEN, SE SOBAN LAS MANOS. CAE ACTOR 2. LUEGO CAE ACTOR 1. ACTOR 3, TRIUNFANTE Y MALTRECHO. ES RODEADO POR ACTORES 4 Y 5 QUE LO PALMOTEAN)./ACTOR 4.- Magnificent, rotitou./ACTOR 5.- Güel, güel, güel. (AMBOS LO EMPUJAN Y LO BOTAN)./ACTOR 4.- Salitre ser main./ACTOR 5.- Poderlo discutir. ¿Tomamos cap of ti?/ACTOR 4.- Of cors. (SALEN DEL BRAZO. SE INCORPORAN ACTORES 1, 2 Y 3 Y PERMANECEN ARRODILLADOS)./ACTOR 1.- Y peleamos entre hermanos./ACTOR 2.- ¿Para qué?/ACTOR 3.- (A LOS ACTORES 1 Y 2). Uds. y nosotros seguimos siendo explotados. (SE LEVANTAN Y SE DIRIGEN AL PÚBLICO)./ACTOR 1.- La riqueza del salitre no fue para Chile./ACTOR 3.- Miles de muertos./ACTOR 2.- La riqueza del salitre se fue al extranjero.../ACTOR 3.- ¡Miles de muertos! Ibidem. (Trad. Nossa)” ARRAU, Ibidem.

³⁶⁷ Unidade Popular era a coalizão de partidos que levou a Salvador Allende à presidência do Chile em 1970.

³⁶⁸ Entrevista concedida por Sergio Arrau a Manuel Guerrero em abril de 2006, na residência do dramaturgo.

quem mobiliza o movimento na pequena *oficina* e em momento algum tenta ascender como quadro político. É também quem atrai, ainda que tal sentimento não seja verbalizado nem manifestado, a Zoila, a viúva recente que passa a militar no movimento grevista e que vê no jovem uma lembrança do seu marido, também militante. É Salvador também que desaparece preso pela repressão das Forças Armadas chilenas.

Há reportes de dirigentes menores desaparecidos. A personagem parece ter sido escrita levando em consideração esses fatos. A desapareição forçada é mais um dado que remete ao presente, mais ainda se recordamos que na década de oitenta, época em que a peça foi escrita, o país em que o autor vivia, o Peru, vivia a violência do conflito armado interno e as desapareições e detenções eram freqüentes.

A leitura das identificações na América Latina permite verificar como os projetos emancipatórios, os mesmos que alimentaram os ideais modernos das lutas independentistas do século XX, apresentam fraturas estruturais. A percepção de um Estado punitivo passa a debilitar as construções identificatórias que giram em torno da noção de pátria e esta, por sua vez, é separada do seu vínculo com a terra. A experiência do “solo” passa a contradizer os discursos nacionalistas. A partir desse viés as falas dos operários sobreviventes “não sou mais chileno”, “vou embora daqui para sempre” podem ser coerentes com a decisão de ficar nas salitreiras, como acontece na peça. Os sentimentos provocados pela experiência quotidiana e a sensação de desamparo por parte dos Estados desestruturam as narrativas unificadoras e manifestam a violência contida no nascimento mesmo das repúblicas na região: uma continuidade da separação arbitrária.

As palavras de Silva Renard, proferidas no tempo em que os mineiros e as suas famílias são abatidas, aludem também do silenciamento oficial. De como a própria existência da institucionalidade estatal e nacional passa a ser uma negação para a realização da vida das pessoas.

Porém, e sem fazer com que a própria peça apresente uma alternativa, deixa-se a possibilidade de um futuro desconhecido, e por isso mesmo esperável:

Os atores começam a desmontar os elementos cenográficos e levá-los fora de cena.

Ator.- Poderá alguém esquecer esses fatos?

Ator 2.- Ninguém perdoará nunca.

Ator 3.- Não esqueceremos. (Ouvem-se explosões).

Ator 1.- O que é isso? Balas de novo?

Ator 2.- Não, são foguetes. Se celebra o Ano Novo.

Atriz sofisticada.- Ano Novo, 1908, em Iquique. A cidade voltou a ser alegre. *(uma banda ao longe)* Tem banquetas. E nas praças tocam as

bandas militares alegres músicas.

Um operário.- Mas, o povo (Mexe a cabeça com tristeza. A uma mulher de luto) Vem do hospital?

Mulher de luto.- Os feridos morreram em proporção tremenda.

Um operário.- Mau atendimento, sem dúvida.

Mulher de luto.- Não, até que é bom. Mas, em muitos não é tanto a gravidade dos ferimentos. É como se faltasse vontade de viver (*segue caminhando*). Que os tenham ferido soldados da sua mesma pátria... (*sai*).

Um operário.- (*A outro*) Não devemos nos entregar para morrer, companheiro. Porque isso não terminou. Já vão ver, já vão ver...!

Outro operário.- E quem disse que terminou? Está só começando. Voltemos à Pampa a ralar, companheiro. Pra frente. Chegará o dia!

Um operário.- Mas, claro que vai chegar!

Cantor.- Peço vingança pela que veio

dos operários o peito a abrir

peço vingança pelo pampino

que lá em Iquique, soube morrer

Todos os atores saem, deixando a cena vazia de elementos cênicos. Só ficam as bandeiras que os pampinos levantaram na entrada a Iquique. Mas, não está a bandeira branca que cobria a Estela. No seu lugar foi posta uma bandeira vermelha.

Pano³⁶⁹

A violência se tornou instrumental, pois garantiu o andamento de uma maquinaria que adquiriu vida a despeito dos seus criadores: os seres humanos. Pois, não são somente os massacrados que viram suas vidas anuladas, mas também a personagem metonímica de Silva Renard que, desde um “lugar neutro” cobre com retórica a falência da representatividade institucional.

Essa violência é própria do tipo de gestão dos conflitos na zona do não-ser sob a linha abissal como indica, em diálogo com Franz Fanon e Boaventura de Souza Santos, o sociólogo porto-riquenho Ramón Grosfoguel³⁷⁰. A linha abissal separaria zonas de ser e de não-ser sendo que as duas formam parte do mesmo projeto da modernidade colonialidade. Esta última, entendida além do colonialismo político, militar, jurídico ou administrativa, isto é, como uma hierarquização que permeia as relações inter-pessoais, inter-subjetivas, inter-nacionais e inter-culturais.

369

“Los actores comienzan a desarmar los elementos escenográficos y a llevárselos fuera del escenario. \ Actor.- ¿Podrá alguien olvidar estos sucesos? \ Actor 2.- Nadie lo perdonará nunca. \ Actor 3.- No olvidaremos. (Se oyen explosiones). \ Actor 1.- ¿Qué es eso? ¿Balazos de nuevo? \ Actor 2.- No, son cohetes. Se esta celebrando el Año Nuevo. \ Actriz sofisticada.- Año Nuevo, 1908, en Iquique. La ciudad ha vuelto a ser alegre. (Se oye una banda lejana) Hay banquetas. Y en las plazas tocan las bandas militares alegres piezas. \ Un obrero.- Pero el pueblo (Mueve la cabeza con tristeza. A una mujer de luto) ¿Viene del hospital? \ Mujer de Luto.- Los heridos han muerto en proporción tremenda. \ Un obrero.- Mala atención, sin duda. \ Mujer de luto.- No, es buena. Pero en muchos no es tanto por la gravedad de las heridas. Es como si les faltara voluntad de vivir (sigue su camino). Que los hayan herido soldados de su misma patria... (sale). \ Un obrero.- (A otro) No hay que echarse a morir compañero. Porque esto no ha terminado. ¡Ya verán, ya verán...! \ Otro obrero.- ¿Y quién dijo que ha terminado? Recién está comenzando. Volvamos a la Pampa a apachugar, compañero. A tirar pa'lante. ¡Llegará el día! \ Un obrero.- ¡Pero claro que tiene que llegar! \ Cantor.- Pido venganza por la que vino \ de los obreros el pecho a abrir \ pido venganza por el pampino \ que allá en Iquique, supo morir \ Todos los actores se van, dejando el escenario vacío de elementos escénicos. Sólo quedan las banderas que los pampinos enarbolaron al entrar a Iquique. Pero ya no está la bandera blanca que cubrió a Estela. En su lugar ha sido puesta una bandera roja. \ Telón .” ARRAU, Santa María, p.119

370

GROSFOGUEL, Ramón. *El concepto de «racismo» en Michel Foucault y Frantz Fanon: ¿teorizar desde la zona del ser o desde la zona del no-ser?* Em: *Tábula Rasa*. Bogotá. Universidad Colegio Mayor de Cundinamarca. n.16, ene-jun 2012. pp. 79-102.

Assim, o conflito de *Santa Maria del Salitre* vem a mostrar relações baseadas na colonialidade, que se mantêm ainda quando o colonialismo terminou formalmente. A peça da conta dessa América Latina em que a linha abissal divisória independe dos limites nacionais. Mais ainda, atravessa as sociedades e nelas se instala para determinar as zonas de ser e de não-ser a partir da qual se reconhecerá ou não a humanidade dos indivíduos e dos grupos sociais. No caso destes salitreiros, o não reconhecimento os deixaria desprovidos de direitos e de civilidade.

O autor coloca nesses operários uma ação extrema e paradoxalmente vital: é ao custo das suas próprias vidas que eles afirmam a sua humanidade, pois morrer juntos foi escolha de indivíduos livres. Eles demonstram, no momento mais crítico da ação dramática, possuir algo que não pode ser negado, e isto é, o poder de tomar uma decisão. O conflito fundamental na peça, do ponto de vista da colonialidade que pesa sobre América Latina, se dá entre as forças que buscam a preservação da linha abissal e as forças que insistem em estabelecer relações equivalenciais entre seres humanos. É por isso que os sobreviventes falam do futuro e cantam, ainda que tristemente, para encerrar a peça.

Por outro lado, vitória militar do Estado chileno, celebrada pelos oficiais da peça, passa a ser só o contexto em que se deu uma ação que estaria se propondo como fundacional nas futuras relações entre nacionalidades cujas histórias estão marcadas pelas guerras entre elas. E isso pode também ser pensado em relação ao tempo da escrita, que coincide com o processo de trânsito entre as ditaduras da região na direção de regimes democráticos. Sobre esse contexto, o antropólogo equatoriano Agustín Cueva na sua análise sobre a re-democratização na América Latina³⁷¹, e em diálogo com Norbert Lechner, observa uma erosão que as identidades coletivas teriam sofrido durante as ditaduras na região. O triunfo das burguesias e os monopólios do grande capital a partir das ditaduras militares na região colocou o problema de construir um novo sentido de ordem, dar forma a novos atores e construir uma nova *subjetividade* ou *cultura*. Na peça, o dramaturgo Sergio Arrau faz com que as suas personagens problematizem as identificações nacionais após comprovarem o seu desamparo e desarraigo.

Em *Santa María del Salitre*, Arrau apresenta como, nesse momento do passado de América Latina, em uma situação de crise e violência, criaram-se relações identitárias para além das histórias pátrias (assunto que aparece no texto mediante as referências a vitórias das armas chilenas). Na peça também se aponta para o fato de que estas foram elaboradas a partir da institucionalidade, representadas na peça pelas autoridades municipais e militares. Estas aludem a narrações

³⁷¹ CUEVA, Agustín. *La cuestión democrática en América Latina: algunos temas y problemas*. Em: Estudos Avanzados. São Paulo: USP. v.2, n. 1988. p.41-77.

fundacionais que o pesquisador mexicano Alexander Betancurt denomina “nacionalização do passado”³⁷² para referir às elaborações das tradições históricas nacionais.

Se as escolhas de um artista são produto de uma relação com o tema, a opção poética de Sergio Arrau de escrever uma crônica para dar conta do gesto manifesta sua vontade de fundar um outro discurso. Um baseado na beleza da decisão tomada por estes operários. Desta maneira, a história dos salitreiros que permanecem juntos na pior das circunstâncias pretenderia inspirar outros sentidos de convivência solidária e fraterna na região. Na obra de Sergio Arrau a América Latina surge também como um ato, como uma possibilidade a partir desse gesto.

³⁷² BETANCURT, Alexander. *La nacionalización del pasado. Los orígenes de las "historias patrias" en América Latina* Em: SCHMIDT-WELLE, Friedhelm (Org.) *FICCIONES Y SILÊNCIOS FUNDACIONALES*. Madrid: Iberoamericana . 2003. p. 81-99

CAPITULO IV

Conquistadores: verdadeiramente?

Como foi mencionado no capítulo anterior, a crônica de conquista e a crônica índia são documentos inestimáveis na historiografia hispano-americana. E as escritas por Pedro Cieza de León (Llerena, 1518 - Sevilla, 1555) são consideradas importantes referências para o estudo do período da conquista do Peru. Ele se refere aos conflitos surgidos entre os conquistadores do império Inca, como *Guerras civiles del Perú*, numa crônica do século XVI e publicada em 1877³⁷³.

A *Guerra entre los socios da Conquista* (1537-1538) começa com a disputa pela cidade de Cusco entre os irmãos Pizarro e Diego de Almagro, que é derrotado na *Batalla de las Salinas* (6 de abril de 1538) e executado em 8 de julho de 1538. O seguinte momento do processo é a *Rebelión de Diego de Almagro, el mozo* (1541-1542), e trata-se do conflito entre os pizarristas e o filho de Almagro, cujo nome também é Diego, e é diferenciado pelo apelido de “*el mozo*”. Este queria o reconhecimento da sua herança e vingar o assassinato de seu pai. Durante esta etapa do conflito, em 26 de junho de 1541, um grupo de almagristas executa a Francisco Pizarro e proclama Diego de Almagro, *el mozo*, governador de *Nueva Castilla*. Um ano depois, o jovem Almagro é derrotado na *Batalla de Chupas* (16 de setembro de 1542) pelos pizarristas ao lado de Cristóbal Vaca de Castro, enviado da coroa espanhola. Posteriormente, dá-se a *Rebelión de Gonzalo Pizarro* (1546-1548), um dos irmãos de Francisco que, na frente de um grupo de proprietários de terras conquistadas, levanta-se contra o Vice-rei Blasco Núñez de Vela, enviado pela coroa espanhola para aplicar as *Leyes Nuevas* de 1542. Em 1545 o vice-rei é expulso, mas consegue reunir homens e voltar ao Peru. Os rebeldes o derrotam na *Batalla de Iñaquito* em 18 de novembro de 1546 e depois o decapitam. De Espanha é enviado o Pacificador Pedro de la Gasca que compra lealdades de muitos aliados de Gonzalo Pizarro, a quem derrota em 1548 na *Batalla de Jaquijahuana*. O líder da rebelião e seu lugar-tenente Francisco de Carbajal são decapitados, apesar de que muitos dos que apoiaram a De la

³⁷³

CIEZA DE LEON, Pedro. *Guerras civiles del Perú*, I. <http://www.cervantesvirtual.com/obra/guerras-civiles-del-peru-tomo-primero--0/>

Gasca não receberem as recompensas oferecidas. O processo das *Guerras Civiles del Perú* terminou quando a última das grandes rebeliões, iniciada sob a liderança de Francisco Hernández Girón, foi definitivamente sufocada pelo vice-rei Andrés Hurtado de Mendoza em 1556. Depois disso, a coroa espanhola consolidou seu poder na América conquistada.

Conquistadores Comedia dramática en 2 Partes y 8 Cuadros, peça datada de 2004 pelo autor Sergio Arrau, tem a Diego Almagro (Almagro, La Mancha, Espanha 1474- Cusco, Peru 1538) como personagem central, e inicia com as disputas entre Almagro e Francisco Pizarro, sócios na empreitada da conquista das índias ocidentais, pela posse da cidade de Cusco, capital do conquistado império Inca. Termina com a morte de Almagro depois de ser derrotado por Hernando Pizarro na *Batalla de las Salinas* (abril de 1538). A ação dramática está inscrita no processo noticiado por Cieza de León.

Os episódios da peça apresentam-se em duas partes de oito quadros cada uma, e neles Sergio Arrau insere trechos de obras pertencentes a outros autores, dois do chamado Século de Ouro espanhol: Tirso de Molina (Espanha, 1579-1648) e Alonso de Ercilla y Zúñiga (Espanha, 1533-1594), e um do século XX: Pablo Neruda, pseudônimo com que escrevera o chileno Neptalí Reyes (1904-1973). Os textos são os seguintes: *Trilogía de los Pizarros* (composto pelas comédias *La lealtad contra la envidia*, *Las amazonas en las indias* e *Todo es dar en una cosa*, escritas por Tirso de Molina entre 1626 e 1631), *La Araucana* (escrita por Alonso de Ercilla em 1574) e *Canto General* (poemário de Pablo Neruda publicado em 1950), respectivamente. Todas as obras incorporadas na peça de Arrau abordam a conquista do império Inca e do Chile.

A ação começa com Almagro sendo parodiado por um “ele mesmo” interpretado por outro ator, e logo depois presencia Francisco Pizarro seduzindo Cúsica, mulher em que se personifica a cidade imperial de Cusco. Dá-se uma discussão entre os dois, a qual termina na instigação de Almagro para assassinar Atahualpa, o Inca cativo. Após uma elipse temporal, Almagro discute com Manco Inca, governante de linhagem imperial imposto pelos conquistadores, após presenciarem um entremés³⁷⁴ ordenado pelo próprio Manco, aficcionado já à arte trazida pelos espanhóis. A cena culmina com o Inca encorajando Almagro a realizar uma expedição ao Chile. Em seguida, uma nova discussão entre os conquistadores termina no encenado degolamento de Pizarro. A cena encerra com os risos de Almagro e a sua partida a Cusco.

No quadro seguinte, Manco conspira com seu conselheiro Villac Umo na tentativa de recuperar o

³⁷⁴

Peça teatral curta, humorística e de ato único, que se representa entre atos ou no meio de um.

poder e expulsar os invasores e, aproveitando a expedição almagrista ao sul – após os dois sócios da conquista terem celebrado um acordo em sacramento de comunhão, ganha a confiança de Almagro enviando junto com ele seu conselheiro e primo, Paullo Inca. No final da primeira parte, conta-se o cerco à cidade de Cusco pelas forças de Manco e a intervenção celestial, primeiro do Apóstolo Santiago e depois da Virgem Maria, para dar a vitória aos conquistadores.

No início da segunda parte se mostra, em cenas paralelas, os infortúnios tanto de Almagro quanto de Manco nas respectivas peripécias. O retorno do conquistador após o logro da sua expedição ao Chile incita Manco a apoiá-lo na captura de Cusco, o que termina com a vitória almagrista e a prisão dos irmãos Pizarro Gonzalo e Hernando, o fidalgo inimigo de Almagro desde anos atrás.

Porém, e como tentativa para se aproximar de Francisco Pizarro, Almagro decide libertar a Hernando, que organiza tropas e termina derrotando-o na batalha *de las Salinas*, perto de Cusco. Depois disso, fica evidente a solidão de Manco Inca. No quadro final presencia-se a partida do Inca à selva de Vilcabamba no meio do julgamento sumário a que Hernando Pizarro submete o vencido, que suplica por sua vida, mas não consegue impedir de ser sentenciado à pena de morte. A peça termina com um monólogo de Diego de Almagro, que pergunta se ele, o público e as outras personagens serão verdadeiramente teatro ou não.

O texto de Arrau tensiona narrações fundadoras das nações que nos dias de hoje são Peru e Chile a partir da colisão de versões de escritores que escreveram sobre o a conquista: Tirso de Molina, Ercilla, Neruda e ele próprio.

Na primeira parte do presente capítulo será analisado o tecido de relações que Arrau estabelece com as escritas dos mencionados autores. Acudir-se-á para tanto com a classificação das relações intertextuais elaborada pelo crítico literário Gérard Genette³⁷⁵, e a noção de intertextualidade desenvolvida pelo semiólogo francês Roland Barthes,³⁷⁶ que se revela oportuna no presente estudo, pois parte da desmistificação do que ele chama de filiação. Perante a impossibilidade de se afirmar qualquer origem ou influência, toda escrita passa a ser um cruzamento de outros textos anteriores e irreconhecíveis.

Esta afirmação parte da crítica que o historiador da arte Michael Baxandall faz ao termo influência. Este traria consigo uma carga de passividade sobre o autor supostamente influenciado, o que desvia

³⁷⁵ GENETE, Gérard. *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus, 1989.

³⁷⁶ BARTHES, Roland. *O Rumor da Língua*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

a atenção sobre a sua qualidade de ator histórico³⁷⁷. Pensar-se-á, na presente análise, sobre a relação que Sergio Arrau estabelece com outros textos literários, sob a chave de um termo que o próprio dramaturgo emprega para descrevê-la: “se incorporam”. Levar-se-á em consideração, não somente as escritas devidamente citadas pelo autor de *Conquistadores*, como também um conjunto de textos a que ele faz referência e, ainda, ao desvendamento da relação de citações já lidas pelo leitor, como aquelas das quais fala Barthes.

Assim, propor-se-á uma leitura de *Conquistadores* como um lugar de confronto entre textos anteriores que, por sua vez, seriam já o que o semiólogo chama de entretextos, ou tecidos de citações e referências a outros textos cujos autores estão devidamente indicados nas rubricas de autor.

Como anteriormente mencionado, na peça de Arrau se insere, entre outras, *La Araucana* de Alonso de Ercilla, uma obra que foi considerada texto fundacional da nação chilena³⁷⁸. Um eventual receptor da peça bem poderia não reconhecer o dito poema épico do século de ouro espanhol, mas estar familiarizado com as mitificações posteriores que se construíram a partir dele. Esse seria um exemplo do jogo intertextual que estaria sendo operado pelo dramaturgo e que pode ser analisado a partir de Barthes como sendo um texto “inteiramente tecido de citações, de referências, de ecos: linguagens culturais, antecedentes ou contemporâneas, que o atravessam de fora a fora numa vasta estereofonia. O intertextual em que é tomado todo texto, pois ele próprio é o entretexto de outro texto, não pode confundir-se com alguma origem do texto.”³⁷⁹

Certamente, Sergio Arrau desenvolve diálogos intertextuais em outras peças, como, por exemplo, *Digo que norte-sur corre la tierra* (1982), que trata do encontro entre os araucanos e os homens comandados pelo conquistador Pedro de Valdivia; e *Confesiones del Marqués el día en que se murió* (1988), cujo assunto é o balanço que Francisco Pizarro faz de sua vida na hora da sua morte. Porém, em *Conquistadores* o mencionado recurso é muito mais explorado, e uma análise desta obra permitirá interpretar o modo pelo qual se desenvolve e se apresenta a intertextualidade na peça, com o objetivo de operacionalizar uma crítica da questão das construções identitárias levantadas a partir

³⁷⁷ BAXANDALL, Michael. *Padrões de intenção*. São Paulo: Companhia das Letras. 2006. p.102.

³⁷⁸ No prólogo da edição de *La Araucana*, o historiador chileno Roque Esteban Scarpa afirma: “(...) Chile tiene el honor, gracias a don Alonso de Ercilla y Zúñiga, de ser la única nación posterior a la Edad Media cuyo nacimiento es cantado en un poema épico como lo fueron España con el “Poema del Cid”, Francia con “*La Chanson de Roland*” o el pueblo germano con “Los Nibelungos (...)” (...) Chile tem a honra, graças a Dom Alonso de Ercilla y Zúñiga, de ser a única nação posterior à Idade Média cujo nascimento é cantado nun poema épico como foram Espanha com o “Poema del Cid”, França com “*La Chanson de Roland*” ou o povo germânico com “Los Nibelungos”...) ERCILLA, Alonso de. *La Araucana*. Santiago de Chile, Ed. Andrés Bello:1982. (Trad. nossa).

³⁷⁹ BARTHES, op. cit., p.75.

do fato da Conquista. Em *Conquistadores*, Sergio Arrau estabelece um tenso jogo de referências sobre esse processo histórico. Mediante a confrontação de textos pertencentes a épocas distintas, o dramaturgo problematiza questões como a fundação da América espanhola, a colonialidade e as relações de hierarquia social, cultural e política.

Portanto, serão analisados os elementos e recursos de construção dramática perceptíveis na elaboração do enredo, a diversidade na apresentação das personagens e a alternância entre o uso do verso, da prosa e do monólogo.

Ainda na primeira parte deste capítulo, propor-se-á uma análise sobre a relação da peça com o seu contexto de produção. Na abordagem do texto como problematização de noções tais como identidade nacional e narrações referenciais contar-se-á com os subsídios dos estudiosos Stuart Hall, Néstor Gacía Canclini, Enrique Dussel em suas produções críticas sobre a modernidade.

Na segunda parte do capítulo será abordada a questão do sentimento de pertencimento à terra em que se habita. Analisar-se-á a peça a partir do fato de nela se indicarem claramente as seguintes circunstâncias: a) Cusco fora invadido já por Atauvalpa, que pertencia a outra *panaca* (outra família diferente à de seu irmão Huáscar a quem arrebatara o poder) antes de se proclamar Inca soberano do império; b) a Conquista foi um empreendimento privado e não da coroa espanhola como nascente entidade política nacional³⁸⁰; c) os conquistadores constroem a si mesmos nas terras das índias ocidentais e com isso passam a elaborar identificações diferentes das que deixaram na península ibérica; d) o governante imperial Manco Inca é inevitavelmente reconfigurado a partir do encontro com a Europa que chegou até ele, e um dos fatos colocados na peça os quais revelam tal processo é que ele gosta de teatro e se relaciona com ele, com o que se relativizaria essa pretendida pureza cultural que o legitimaria; e) ele só consegue ser Inca porque isto é imposto pelos espanhóis e, na tentativa de recuperar o poder para os nativos, alia-se provisoriamente a Almagro; f) o processo que a historiografia peruana chama de *guerras Civiles entre los conquistadores* é uma conjunto de eventos que começa como um conflito entre os próprios conquistadores, mas depois se converte num enfrentamento entre o poder constituído pelos espanhóis já estabelecidos e aliados por interesses políticos com os poderes nativos, com os quais já haviam se tecido relações de parentesco.

Inserida na interpretação de América Latina na escrita de Sergio Arrau, interesse norteador do

³⁸⁰ Sobre esse particular, recomenda-se: VARÓN, Rafael. *La ilusion del poder: Apogeo y decadencia de los Pizarro en la conquista del Perú*. Lima:IEP, 1996.

presente estudo, considera-se relevante a análise das relações afetivas com o lugar que se habita. Em *Conquistadores* pode-se verificar que os conflitos entre as personagens se produzem pelo embate entre seus respectivos sentimentos de pertença que se revelam mediante falas, ações e atitudes. Analisar-se-á, a partir das relações com o lugar, a questão da identidade, assunto sobre o qual debruça a teoria social, como indicou o teórico jamaicano Stuart Hall em uma publicação contemporânea ao tempo de produção da peça.

A fragilização que Hall verifica nas identidades em torno das que se organizavam no que chama de mundo social fez com que aparecessem outras formas identitárias. Estas não precisariam da noção de um sujeito como unidade, própria do pensamento moderno surgido com o iluminismo. Tal crise estaria, por sua vez, inscrita em um processo de transformação cuja abrangência chega a níveis estruturais. Para ele, o esvaziamento dos referenciais que sustentavam aos indivíduos dentro desse mundo social estaria produzindo, mais do que o colapso das identidades modernas, a fragmentação e descentramento destas.³⁸¹

Pensar-se-á no contexto temporal referido em *Conquistadores* como um violento enfrentamento entre diferentes formas de se entender o mundo. Mediante uma leitura dos embates e personagens representados na peça, pretende-se desenvolver uma interpretação de como o dramaturgo Sergio Arrau pensa a experiência latino-americana das transformações referidas por Hall. Para isso, considerar-se-á o texto na temporalidade da sua escrita, sem deixar de explicar a temporalidade em que se desenvolve a ação dramática da peça.

No desenvolvimento do presente capítulo, também se contará com as pesquisas dos historiadores Antonio Del Busto, especialista nos períodos da conquista e colônia, e Bernard Lavallé, cuja pesquisa sobre Francisco Pizarro fornece importante informação sobre o processo de conquista do império Inca. Também socorrer-se-á com os aportes do espanhol Manuel Ballesteros, do semiólogo e crítico Roland Barthes e dos historiadores Rafael Verón, Ana Drigo, bem como da produção sobre estudos literários de Helena dos Santos Lima.

IV.1 Textos no texto de Arrau

De modo semelhante ao que acontece em outros textos de Arrau, em *Conquistadores, comedia dramática em 2 partes y 8 cuadros* pode-se reconhecer trechos escritos por outros autores. Nas rubricas iniciais o dramaturgo indica que “no texto (...) incorporar-se-ão versos de ‘Trilogía de los

³⁸¹

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 1996. p.7-9.

Pizarros’, de Tirso de Molina, de ‘*Canto General*’ de Pablo Neruda e de ‘*La Araucana*’ de Alonso de Ercilla”³⁸². No presente sub-capítulo serão estudadas as relações com aqueles versos que, como o verbo empregado pelo dramaturgo indica, passam a fazer parte do corpo da peça.

Pretende-se verificar como, mediante o exercício intertextual, o dramaturgo problematiza e relaciona o fato da conquista de um dos dois maiores impérios do continente americano, a dicotomia conquistador-conquistado, a partir da qual se escreveu grande parte da narrativa fundacional latino-americana, e o contexto de produção da peça, cujo processo aconteceu entre a década de 1990 e os primeiros anos de 2000.

IV.1.1 Incorporações textuais

Na versão definitiva *Conquistadores* (de 2004), que é o texto a ser analisado na presente pesquisa, o título em plural permite pensar que este se refere à coexistência de vários “Almagros” na peça, pois a peça se desenvolve em torno da personagem histórica de Diego de Almagro, *el viejo*. Reforça esta possibilidade de que Neruda, Ercilla e Tirso constroem imagens de Diego de Almagro que aparecem no texto de Arrau mediante a incorporação de versos escritos pelos mencionados autores.

Logo no início de *Conquistadores* se observa a presença de dois recursos empregados na elaboração da peça, para cuja análise se acudirá ao estudo sobre as poéticas da pós-modernidade desenvolvidos pela investigadora canadense Linda Hutcheon em diálogo com crítico literário norte-americano Fredric Jameson: o pastiche e a paródia³⁸³.

(Escuta-se música espanhola do século XVI, que vai derivando para música incaica ou andina. Ingressa Diego de Almagro, homem velho, que respira satisfeito).

ALMAGRO.- Ah, minhas montanhas andinas! Onde se encontrará ar mais puro, maior beleza? E tanta paz, tanta tranquilidade. (Ingressa o Ator Múltiplo interpretando a um Almagro caricatural, que berra com espada na mão. O verdadeiro Almagro o vê surpreso).

ATOR.- “Matai-o! Fechai as portas!”

³⁸² “En el texto, y durante el transcurso de la acción, se incorporan versos de Trilogía de los Pizarros’, de Tirso de Molina, del ‘Canto General’ de Pablo Neruda y de ‘La Araucana’ de Alonso de Ercilla” ARRAU, Sergio. *Conquistadores*. Inédito, 2004 (Data estabelecida pelo autor).

³⁸³ Hutcheon sugere que a paródia seria uma forma pós-moderna perfeita a partir de um paradoxo: o parodiado é incorporado e desafiado (*É significativo que a autora empregue o mesmo verbo que Arrau na rubrica: “incorporar”*) Ademais, afirma também que a paródia também tensiona a idéia de origem ou originalidade, obrigando assim a revisão destas noções. Assim, Hutcheon contrasta com a correspondência construída por Jameson entre paródia e pastiche. Para o norte-americano, este último seria uma paródia desprovida de humor (“ironia vazia”) comportaria um aprisionamento no passado. Já a estudiosa canadense distingue no pastiche um desafio libertador dos artistas no pós-moderno. Enfrenta-se, assim, conceitos de subjetividade e criatividade em que se ignorou por muito tempo a função da história na arte e no pensamento. Em lugar de uma “canibalização” aleatória de estilos do passado que Jameson encontra no pastiche, Hutcheon identifica nele uma relação paródica com o passado que não passa pelo aleatório, e afirma que a “inclusão da ironia e do jogo *jamaís* implica necessariamente a exclusão da seriedade e do objetivo na arte pós-modernista” (grifo no original). HUTCHEON, Linda. *Poética do Pós;modernismo*. Rio de Janeiro: Imago, 1991

Vive Deus, que hei de esgotar
 estes Pizarros, e dar
 a paixões descobertas
 castigo que o mundo espante!
 Direito me sobra e basta
 para esse império que busco
 e o valor há de adquirir
 minha coroação no Cusco.” (TIRSO).
 (Lutando bravamente com o ar, o Ator Múltiplo sai de cena).³⁸⁴

Primeiro, a rubrica informa sobre a música espanhola do século XVI que se transforma em música andina. Indica-se, assim, que o trecho musical, além de dar conta do trânsito de Espanha aos Andes, deve comportar um trecho em que referencias sonoras das duas formas musicais aludidas (a espanhola do século XVI e a andina antiga) se misturem. Depois, no primeiro diálogo da peça se observa a dois Almagros, um que começa falando a si mesmo sobre a paisagem o seu afeto por essas terras, e que logo em seguida é interpelado por outro Almagro: uma caricatura do conquistador que recita versos de Tirso de Molina e leva uma espada na mão. Instala-se assim, o mais frequente jogo de relações presentes na peça e que, a partir do trecho, pode se apresentar como: Almagro fala com Almagro. O possessivo “minhas” e a pergunta que formula em seguida dizem respeito a uma ação reflexiva (eu me digo a mim mesmo). Porém, isso se vê problematizado com a aparição do Almagro caricato a quem “o verdadeiro Almagro observa surpreso”.

Esse “verdadeiro” Almagro (*el viejo* interpretado por um ator velho, segundo se indica na rubrica) enfrenta um Almagro “caricato” (representado pelo *actor múltiple* quem, para tal função, não deveria ter uma idade marcante).

Este contraste no plano da convenção - a brusca alternância entre verso e prosa - provoca uma primeira sensação de estranheza, e esta se intensifica quando a recitação dos nove versos octossílabos encerra com a saída do ator múltiplo lutando bravamente com o ar. Perante isso, ele responde afirmando a si e pronunciando uma palavra identificatória: Almagro.

Porém, esse não é seu nome, mas um gentílico. Arrau começa neste ponto um jogo de identificações que, a partir da ambiguidade, articula a peripécia do protagonista. A inconsistência da identidade de

384

Se escucha música española del siglo XVI, que va derivando a música incaica o andina. Ingres a Diego de Almagro, hombre viejo, que respira complacido./ALMAGRO.- ¡Ah, mis montañas andinas! ¿Dónde se encontrará aire más puro, mayor belleza? Y tanta paz, tanta tranquilidad./ (Ingres a el Actor Múltiple personificando a un Almagro caricaturesco, que vocifera espada en mano. El verdadero Almagro lo mira asombrado)./ACTOR.- “¡Matadle! ¡Cerrad las puertas! ¡Vive Dios, que he de agotar/estos Pizarros, y dar/a pasiones descubiertas/castigo que el mundo espante!/Derecho me sobra y basta/para el imperio que busco/y el valor ha de adquirir/a coronarme en el Cusco.” (TIRSO)./(Luchando denodadamente con el aire, el Actor Múltiple sale de escena) ARRAU, 2004, inédito.

uma personagem seria a premissa por trás da ação dramática de um Almagro apresentado por fragmentos, por trechos variados de imagens, por construções de distintas épocas e autores.

Já no início da peça, o “verdadeiro Almagro” “observa surpreso” o trânsito entre múltiplos Almagros. Assim, a personagem extrapola à corporalidade do ator. Há em cena mais de um Almagro: os versos recitados pelo *caricatural* pertencem a *Amazonas en las indias*, texto do século XVI escrito por Tirso de Molina. Estes versos, porém, foram escritos para Almagro, *el mozo*, filho de *el adelantado* e antagonista de Gonzalo Pizarro, o protagonista da peça escrita por Tirso.

Linda Hutcheon, a perda de um estilo particular e individual no pós-moerno se torna um desafio libertador que desestabiliza definições de subjetividade e criatividade.³⁸⁵ A partir dessa reflexão pode se interpretar a convocação de vários Almagros na peça como o confronto entre diversas construções em cima de uma personagem chamada Diego de Almagro. Assim, o encontro desses Almagros resulta em operações intertextuais que servem para instituir uma instabilidade constante. Configurar-se-ia, assim, uma entidade impossível de ser apreendida de maneira completa, unitária e singular, e sim pensada como instância frágil, dispersa e gasosa, mediante a dissolução dos contornos que permitiriam delimitar a personagem, assim tornando impossível identificá-la. A questão da identidade como instância sólida e constante.

A dramaturgia histórica de Sergio Arrau estaria, através desse procedimento, escancarando o caráter inapreensível do passado, e a limitação das construções que sobre ele se elaboram. Porém, também poderia se construir uma leitura a partir da relação com o tempo da escrita da peça e a pulverização das narrativas identificatórias e de todos os referenciais conhecidos.

Um dos procedimentos empregados na peça é a incorporação de textos diversos. O teórico literário Gérard Genette (Paris 1930) estabelece cinco tipos de relação intertextual que podem ser encontradas na peça: intertextualidade, metatextualidade, hipertextualidade, hipotextualidade e arquitextualidade. A precisa classificação de Genette vem em auxílio da presente pesquisa que, neste ponto, pretende mostrar como o texto de Arrau articula relações com outros textos. A incorporação, denominação que Arrau dá ao procedimento de inserção de trechos de outros autores e épocas em sua escrita de tema histórico, impossibilita que se confunda o enredo da peça com os fatos históricos referidos.

³⁸⁵ HUTCHEON. op.cit., p.28-29.

Assim, o dramaturgo convoca versões de eventos e acontecimentos do passado e elabora uma cena instável em termos de localização espaço-temporal. Com isso, instiga-se ao receptor a elaborar uma interpretação desta construção teatral que confunde as referências históricas, e assim as fragiliza como narrativas fechadas e inquestionáveis.

As possibilidades de leitura de textos escritos e referidos a tal momento fundacional da América Latina, e do processo da conquista, são estimuladas por Arrau sob a chave da dúvida, da confusão e da multiplicidade. Mediante o expediente do diálogo intertextual aponta-se para a tensão inevitável que se produz no ato da leitura entre o tempo da escrita da peça, o tempo dos eventos, o tempo da escrita dos trechos convocados e o tempo da ação dramática.³⁸⁶ Deflagrando essa tensão é que se chama aponta para a diversidade de significados que podem ser criados nas relações com o passado.

Genette define a intertextualidade como um dos cinco tipos de relação intertextual que consiste na co-presença de dois ou mais textos. O que se produz com maior frequência e clareza eidética é a presença de um texto em outro e é isso precisamente o que acontece no início desta peça. Essa operação intertextual instala o jogo de referências: o Almagro caricatural recita os versos que Tirso escreveu para o filho natural mestiço do conquistador, Diego de Almagro, *el mozo*.³⁸⁷

Esses versos servem para anunciar o eixo dramático de *Conquistadores*: a disputa pela cidade de Cusco. A adequação das falas que foram transferidas de uma personagem a outra chama a atenção para o fato de *el mozo* ter reclamado para si os mesmos direitos sobre a cidade imperial que seu pai, *el viejo*, exigiu. Isso aparece tanto na peça de Tirso quanto nas crônicas do século XVI de Pedro Cieza de León.

A correspondência entre os desejos destas personagens de Arrau e de Tirso facilita a inserção de um texto em outro, mas a relação intertextual não se restringe à co-presença de textos. É possível também encontrar o tipo de relação metatextual acionada por uma rubrica imediatamente anterior e que indica a caracterização desse outro Almagro mediante o adjetivo *caricatural*. Assim, a relação

³⁸⁶ Neste ponto é preciso destacar que o processo de re-escrita não será abordado no presente estudo. Devido ao fato de que se reconhece sua grande importância como questão a ser analisada e se espera desenvolvê-la em uma investigação posterior, a qual vai requerer o desenvolvimento de um modelo de análise adequado devido às características do objeto. A peça teve uma primeira versão em 1993, chamada “*Réquiem por um Conquistador*”. O presente capítulo é um estudo do texto que o próprio autor datou em 2004.

³⁸⁷ Como anotado anteriormente, Tirso de Molina escreve *Trilogía* por encomenda dos descendentes dos conquistadores do império Inca e pretende enaltecer os feitos destes irmãos. A personagem de Diego de Almagro aparece na segunda peça da obra, *La lealtad contra la envidia* (escrita entre 1626 e 1629), porém não se trata do conquistador e sócio de Francisco Pizarro, mas do filho daquele, que, já na época das mencionadas *Guerras Civiles entre los Conquistadores*, era chamado Almagro *el mozo* para ser diferenciado do pai, que adquiriu o epíteto *el viejo*. Na peça Arrau não informa a respeito desta transferência.

crítica que define a meta-textualidade está impressa no comentário contido na própria caricaturização.

Porém, também pode ser encontrado outro tipo de relação hipertextual que Genette define como hipertextual, sendo que o texto de Arrau, em alguns trechos, passa a ser o hipertexto e o escrito por Tirso o hipotexto. É oportuno expor a definição do teórico literário francês e explicar como, a partir desta referencia teórica, analisou-se *Conquistadores*.

Para Genette, a hipertextualidade³⁸⁸ é a relação que une um texto com outro anterior sem passar pelo comentário, de cuja existência depende para ele próprio vir a ser. Resulta, assim, num texto de segundo grau ou num texto derivado do precedente. O teórico francês indica que quando essa derivação acontece mediante uma ação transformadora (em que há uma transformação do hipotexto) é possível diferenciar, por sua vez, duas maneiras em que a transformação pode ser operada³⁸⁹. Uma é simples e direta, por exemplo quando se transpõe uma ação a outro contexto e a relação entre os dois textos é reconhecível de forma relativamente fácil. Outra é complexa e indireta, e se realiza mediante a constituição do que Genette chama de “modelo de competência genérica³⁹⁰” extraído da *performance* singular original.

É precisamente o caso que se pode encontrar entre os textos de Arrau e de Tirso: o formato do século XVI, o modelo de competência, é reproduzido no texto de inícios do século XXI, mas ao mesmo tempo em que a apropriação é evidenciada mediante o emprego de usos e léxico próprios ao contexto de produção de *Conquistadores*. A apropriação é deflagrada e parodiada.

Porém, antes de desenvolver esta questão, é oportuno fornecer alguns dados sobre a sequência dos eventos mencionados na cena, e da forma como eles são apresentados pela historiografia peruana. Este momento da ação dramática está situado depois que Manco Inca é empoderado pelos próprios conquistadores (lembre-se a cena em que Pizarro e Almagro decidem designar um Inca que sirva aos seus planos de dominação da população e organização nativas). Ele, que fazia parte da nobreza cusquenha, marcha ao lado de Pizarro e Almagro a tomar a cidade imperial. Na vanguarda, seu exército, aliado aos espanhóis e aos *cañaris*³⁹¹, combate e derrota os partidários de Atahualpa, já assassinado, comandados pelo general *Quis Quis*.

³⁸⁸ GENETTE, op. cit., p.14

³⁸⁹ Ibidem, p.15

³⁹⁰ Ibidem.

³⁹¹ Primeira etnia que se alia aos espanhóis, no dia seguinte da captura de Atahualpa, pois tinham sido submetidos pelos incas e buscavam sua autonomia.

De volta à relação hipertextual com a peça de Tirso e para sua análise, é preciso citar dois trechos da peça:

MANCO INCA.- (...) O que fazer? Como detê-los? É preciso se desfazer deles. Iluminai-me, poderoso Inti! Ajudai-me a lançar esses demônios para o inferno! (*Entra Almagro*³⁹²).

ALMAGRO.- Te aconselho cuidar dessa sua linguagem, moço. Lembra que teu poder depende de nós.

MANCO INCA.- A minha investidura é sagrada.

ALMAGRO.- Só porque permitimos. (*Entram os Atores Múltiplos [e] interpretam a Guaica, indígena, e a Castillo, espanhol. (...)*)

GUAICA.- “Meu amor está prisioneiro
e condenado. Livrá-lo-ei
aproveitando a cobiça
destes seus maus captores.
(Olha para um dos laterais).
Aqui chega o carcereiro. (Ingressa Castillo).
Senhor...

CASTILLO.- Que quereis?

GUAICA.- Pede-me o que quiserdes
e deixai-lhe com a vida.

CASTILLO.- Não me acarinhes, que o cão
de teu cacique galã
há de morrer.

GUAICA.- Poderão,
alma de bronze, de ferro,
de diamante, alma de risco,
contigo prantos? Não prezas?

CASTILLO.- O índio que patrocinas
é o teu marido?

GUAICA.- Será, oh.

CASTILLO.- Bodas de futuro? Mau!
Com ciúme me desatinas.
Estás intata?

GUAICA.- Não entendo.

CASTILLO.- Se estás ilesa, incorrupta,
ou o consonante de fruta
te meretriza?

GUAICA.- Já eu sei a
tua língua, pois servi
um espanhol por mais de um ano.

CASTILLO.- Uma donzela? Há engano.

GUAICA.- Não quererá que mulher,
oh espanhol!, que de joelhos
a honestidade encomenda
ser lascivo violador,
resgatá-la não é melhor?
Cem barras minha fazenda;
teu incêndio ilícito acalma,
que eu te farei dono dela.

CASTILLO.- Cem barras? Oh, a mais bela
inca, cacica, curaca,
mametoya, palca, chica!
São as barras de ouro?

GUAICA.- E puro;
mil pesos vale cada uma.

³⁹² O Almagro de Arrau.

CASTILLO.- Tu , és, pois, o sol, tu, a lua;
Cem mil pesos? Compro um, juro,
um majorado opulento.
Onde está esse *barretudo*?

GUAICA.- Guardado está neste poço,
que, vendo o nosso destroço
pressa e medo inoportuno
vim nesta parte escondê-lo.

CASTILLO.- E está o poço seco?

GUAICA.- Sim.

CASTILLO.- Poderei ver desde aqui?

GUAICA.- Se te assomas poderás ver.

CASTILLO.- Esfriou meu fogo esse poço;
teu ouro pelo donzelo.
Tu és honesta, tu tens zelo.
Não me cabe o alvoroço!
Deixa que a ver eu me assome,
que logo teu índio virá
e a tirá-lo baixará. (Assoma-se ao poço e ela o empurra).
Eu morro! Não posso mais!
Ai! eu me afogo!

GUAICA.- Lá irás
com toda essa maldição.
Procura ouro, tua cobiça,
que não acharás, pois te inflama,
afogue a água essa chama
que essa tua ambição atíça;
e liberte meu amado
a indústria do meu poder
que o engenho numa mulher
arma em coragem forjado.” (TIRSO).

(A Atriz cumprimenta. Também sai o ator e os dois cumprimentam. Depois saem levando o poço).

(...)

MANCO INCA.- (...) Por que procede tão mal a tua gente, Almagro?

ALMAGRO.- Há alguns excessos, é verdade³⁹³. Compreensíveis, por sinal. A maior parte vem deslumbrada buscando fortuna, e o que encontram aqui? Pobreza, como na península.³⁹⁴

³⁹³ É interessante o emprego da frase “Há alguns excessos, é verdade”, pois, segundo o informe final da *Comisión de la Verdad y Reconciliación*, tanto pelo lado dos dirigentes subversivos quanto dos agentes do Estado usa-se a palavra “excesso” como eufemismo para atos de tortura, assassinatos, desapareição forçada e extermínio de populações. O documento mencionado foi o resultado de dois anos de investigação sobre a violência política no Peru entre 1980 e 2000. Foi entregue à Presidência da República em 28 de agosto de 2003.

³⁹⁴ “MANCO INCA.- (...) ¿Qué hacer? ¿Cómo detenerlos? Hay que deshacerse de ellos. ¡Ilumíname, poderoso Inti! ¡Ayúdame a arrojar estos demonios al infierno! (Entra Almagro)./ALMAGRO.- Te aconsejo cuidar ese lenguaje, muchacho. Recuerda que tu poder depende de nosotros./ MANCO INCA.- Mi investidura es sagrada./ ALMAGRO.- Sólo porque así lo permitimos. (Entran los Actores Múltiples [e] interpretan a Guaica, indígena, y a Castillo, español. Este se retira. Ella se dirige al Público). GUAICA.- “Mi amor está prisionero/ y condenado. Librarlo he/ aprovechando la codicia/ de estos malos aprensos. (Mira a un lateral)./ Aquí viene el carcelero. (Ingresa Castillo)./ Señor.../CASTILLO.- ¿Qué queréis?/ GUAICA.- Pídeme lo que quisieres/ y déjale con la vida./ CASTILLO.- No me arruinaques, que el perro/ de tu cacique galán/ ha de morir./ GUAICA.- ¿No podrán,/ alma de bronce, de hierro,/ de diamante, alma de risco,/ contigo llantos? ¿No ruegos?/ CASTILLO.- El indio que patrocinas/ ¿es tu marido?/ GUAICA.- Serálo./ CASTILLO.- ¿Bodas de futuro? ¡Malo!/ Con celos me desatinas./ ¿Estás intacta?/ GUAICA.- No entiendo./ CASTILLO.- ¿Si estás ilesa, incorruta,/ o el consonante de fruta/ te meretriza?/ GUAICA.- Ya yo sé/ tu lengua, porque serví/ a un español más de un año./ CASTILLO.- ¿Uno y doncella? Es engaño./ GUAICA.- No querrás que una mujer,/ ¡oh español!, que de rodillas/ su honestidad te encomienda/ ser lascivo violador,/ ¿rescatarle no es mejor?/ Cien barras vale mi hacienda;/ tu incendio ilícito aplaca,/ que yo te haré dueño della./ CASTILLO.- ¿Cien barras? ¡Oh, la más bella/ inca, cacica, curaca,/ mame toya, palca, chica!/ ¿Son las barras de oro?/ GUAICA.- Y puro;/ mil pesos vale cada una./ CASTILLO.- Tú eres el sol, tú la luna;/ ¿Cien mil pesos? Compro un juro, / un mayorazgo opulento./ ¿Dónde está lo barretudo?/ GUAICA.- Guardado está en ese pozo,/ que viendo nuestro destrozo/ la prisa y miedo no pudo/ en otra parte esconderlo./ CASTILLO.- ¿Y está el pozo en seco?/ GUAICA.- Sí./ CASTILLO.- ¿Podré atisbarlo de aquí?/ GUAICA.- Si

Arrau coloca entre aspas o texto de Tirso de Molina e a cena citada culmina colocando entre parênteses a referência da citação.³⁹⁵

Antes de continuar é preciso delimitar o contexto em que acontece a cena entre Guaica e Castillo, (personagens do autor do século de ouro espanhol) que se passa durante o segundo ato de *La lealtad contra la envidia*. A personagem de Manco Inca acaba de se apresentar em cena mediante um monólogo que resume a ação anterior na peça. Aparece nesta, de acordo com a historiografia peruana, depois de ter ajudado os conquistadores a tomar Cusco (em poder das hostes leais ao usurpador Atahualpa) e ter descoberto que estes não eram aliados e sim inimigos.

Os fatos narrados contêm informação histórica documentada e se inserem na ação dramática estruturada por Arrau. Ele fornece dados sobre a origem da personagem, a guerra entre Huáscar e Atahualpa (seus irmãos) pelo poder do império, a chegada dos conquistadores que o proclamaram como Inca após tomar o controle do império, a sua comprovação que eram saqueadores e não deuses, e a sua decisão de enfrentá-los e expulsá-los. Imediatamente depois entra em cena Almagro, *el viejo*, personagem eixo da peça, com quem tem uma discussão breve que termina com a entrada de dois atores que, por ordem do Inca Manco apresentarão um entremés, pois ele tem se aficcionado ao teatro trazido pelos europeus.

Esta apresentação do contexto da cena de Tirso pretende não só destacar o fato de que o Inca é descrito como alguém que já vem *incorporando* (para usar a o tremo que o dramaturgo chileno-peruano emprega na rubrica inicial) os produtos culturais dos conquistadores, mas intenta também mostrar que a apropriação é inevitável e que permite outras formas de conhecimento e prazer. Isso é evidente no diálogo entre Manco Inca e Almagro depois da encenação, pois o jovem imperador emprega a cena de Tirso como exemplo a seu favor no embate verbal. De modo similar, e como se verá mais adiante, empregará também armas e táticas militares aprendidas dos europeus.

te asomas podrás verlo./ CASTILLO.- Aguó mi incendio ese pozo;/ tu amante te doy por él./ Eres honesta, eres fiel./ ¡No me cabe dentro el gozo!/ Deja que a verle me asome,/ que luego tu indio vendrá/ y a sacarlo bajará. (Asómase al pozo y ella lo empuja). / ¡Me muero! ¡No puedo más!/ ¡Ay que me ahogo!/ GUAICA.- Allá irás/ con toda la maldición./ Busque el oro tu codicia,/ que no has de hallar, pues te infama,/ apague el agua la llama/ de tu insaciable avaricia;/ y libre al amante mío/ la industria de mi poder/ que el ingenio en la mujer / suple las armas y el brío.” (TIRSO). (La Actriz saluda. También sale el Actor y ambos saludan. Luego salen llevándose el pozo).(...)/MANCO INCA.- (...) ¿Por qué procede tan mal tu gente, Almagro?/ALMAGRO.- Hay algunos excesos, es cierto. Comprensibles, por lo demás. La mayoría viene encandilada en pos de fortuna, ¿y qué hallan acá? Pobreza, igual que en la península.” ARRAU, op .cit.

³⁹⁵

A partir da rubrica mencionada abre-se a possibilidade de analisar a questão da transposição do texto literário ao texto cênico. Porém, tal assunto merece ser estudado em particular. Ainda que se reconheça a sua impotência, ele excede os limites da presente pesquisa.

Na relação hipertextual comprova-se que o autor realiza uma ação análoga como parte da sua estratégia dramatúrgica. Em uma cena posterior encontramos o seguinte:

MANCO INCA.- Vou me distrair vendo teatro, que é a única coisa que gosto do que trouxeram os invasores. Venham os atores! (*Entram a Atriz e o Ator Múltiplos trazendo o poço*). O que! De novo vem com o bendito do poço? Essa história vocês já apresentaram.

ATOR.- Esse é outro...

MANCO INCA.- Poço?

ATOR.- Outro entremés, senhor.

ATRIZ.- Vem a ser a continuação do anterior. O autor não é Tirso de Molina, mas nós mesmos.

MANCO INCA.- Vocês?

ATOR.- Não terá a mesma qualidade, mas como que fica mais perto da realidade.

MANCO INCA.- É cômico?

ATRIZ.- Para se arrastar de rir.

MANCO INCA.- Interpretem-no. (*O Ator entra no poço. Não desaparece, como aconteceu antes, mas permanece de cotovelos na borda*).

CASTILLO.- A mim jogaste à traição
e aproveitaste minha credulidade.

Exijo que me tires prestamente,
a morte chega com velocidade.

GUAICA.- Cruel, vil e aleivoso algoz
sofrerás, cobiçoso, teu castigo;
um afogamento atroz;
o poço será castelo de Castillo.

CASTILLO.- Guaica bela, farei a tua vontade,
eu te juro por Deus Nosso Senhor.

GUAICA.- Pensas que acharia, eu, ser verdade
palavra que sai de um conquistador?

CASTILLO.- Tirai-me! Eu me afogo sem mentir,

GUAICA.- Que bom; eu me afogo de tanto rir.

CASTILLO.- Já não agüento mais eu neste poço.

GUAICA.- Teu fim virá nesse calabouço
de água, homem malvado,
que eu libertarei o meu amado.

CASTILLO.- Pois dizer-te lamento
Co'este último alento
juro neste momento

GUAICA.- Fala logo jumento.

CASTILLO.- Que será vão intento.
A chave do calabouço
está aqui, nesta calça;
chegará sem chance
bem no fundo do poço.

GUAICA.- Falas-me com verdade, homem odioso?

CASTILLO.- Se não me ajudas com isto,
perderás tal amigo amoroso,
amante esposo e todo o resto.

GUAICA.- Pois eu quebro essa porta.

CASTILLO.- É de carvalho forte.
Como vês, estás morta
se me largas à sorte
e deixas que eu pereça neste poço;
Salvai-me e salvaremos o moço.
Eu juro pela Virgem de Cocharcas
que juntos fugirão a Caxamarca.

GUAICA.- (*Ao público*). Será isso verdade?

MANCO INCA.- Eis tu tonta, Guaica;
Jamais conheceram a honestidade.
e essa triste prisão revisarão.

GUAICA.- Dai-me a chave depressa.

CASTILLO.- Estás mal da cabeça?

Lançai-me corda longa
e a cara chave terá sem demora.

GUAICA.- (*Ao público*). Desconfio, mas não tenho outra saída.

MANCO INCA.- Não faça, sei o que eu digo, por tua vida.

GUAICA.- Aos meus Apus invoco.

Pois se eu me equivoco
viva eu ficarei pouco.

CASTILLO.- (*Aparte*). Menos do que um cotoco.

(*Guaica lança uma corda ao poço*).

GUAICA.- Cadê essa chave.

(*Ele a entrega. Guaica sai correndo. Castillo sai do poço e se sacode como se estivesse muito molhado*).

CASTILLO.- Maldita índia detestável,
quase me mata essa miserável. (*Retorna Guaica*).

GUAICA.- Mentiste como o Padre-cura:
a chave não entra na fechadura

CASTILLO.- Achastes que daria a chave da cela?

GUAICA.- (*Atacando a Castillo*) Seu cão, filho duma cadela.

(*Ele a sujeita e a joga no poço e lá ela desaparece*).

CASTILLO.- (*Rindo, assoma-se no poço*). Se afogue aí, índia
repelente. (*Ao público*).

Como vêm: seguirão submetidos,
sempre serão servis,
porque estão vencidos!

(*Guaica mostra um cartaz com a palavra FIM, sai do poço e, ao lado de Castillo, cumprimenta*).

MANCO INCA.- Mas, o que é isso aqui, por Manco Cápac! Como se atrevem a me apresentar essa besteira? Vou mandar que os joguem num poço de verdade! (*Os atores saem levando o poço*). Queria me divertir para esquecer penúrias e esses mal nascidos me deprimem ainda mais. A sua história poderá até ser verdadeira, mas, a quem interessa a verdade?³⁹⁶

³⁹⁶ “MANCO INCA.- *Me distraeré viendo teatro, que es lo único que me gusta de lo que han traído los invasores. ¡Vengan los actores! (Entran la Actriz y el Actor Múltiples trayendo el pozo). ¡Cómo! ¿Otra vez vienen con el bendito pozo? Esa historia ya la presentaron.* / ACTOR.- *Este es otro...* / MANCO INCA.- *¿Pozo?* / ACTOR.- *Otro entremés, señor.* / ACTRIZ.- *Viene a ser la continuación del anterior. El autor no es Tirso de Molina, sino nosotros mismos.* / MANCO INCA.- *¿Uds.?* / ACTOR.- *No tendrá la misma calidad, pero como que se ubica más en la realidad.* / MANCO INCA.- *¿Es cómico?* / ACTRIZ.- *Para morir de risa.* / MANCO INCA.- *Actúenlo. (El Actor se mete al pozo. No desaparece, como ocurrió antes, sino permanece acodado en el borde).* / CASTILLO.- *Me empujaste traidoramente/ aprovechando mi credulidad./ Exijo que me saques prestamente,/ la muerte viene a gran velocidad.* / GUAICA.- *Infame y cruel verdugo aleve/ sufrirás, ambicioso, tu castigo;/ ahogado en un tiempo muy breve;/ el pozo, Castillo, será tu castillo.* / CASTILLO.- *Guaica bella, haré cuanto tú quieras,/ te lo juro por Dios Nuestro Señor.* / GUAICA.- *¿Imaginas que creería de veras/ en la palabra de un conquistador?* / CASTILLO.- *Sácame que me ahogo a toda prisa,* / GUAICA.- *Qué bien; yo me muero de la risa.* / CASTILLO.- *Ya no soporto más en este pozo.* / GUAICA.- *Tu fin vendrá en ese calabozo/ de agua, hombre malvado,/ mientras yo iré a soltar a mi amado.* / CASTILLO.- *Pues decirte lamento/ y de veras lo siento/ te lo juro, no miento.* / GUAICA.- *Termina, jumento.* / CASTILLO.- *Que será un vano intento./ La llave del calabozo / está aquí en mi bolsillo;/ se hundirá conmigo / en el profundo pozo.* / GUAICA.- *¿Es verdad lo que dices, hombre odioso?* / CASTILLO.- *Si no me ayudas con esto,/ perderás a tu amigo amoroso,/ amante esposo y todo el resto.* / GUAICA.- *Pues romperé la puerta.* / CASTILLO.- *Es de macizo mas no tengo otra salida.* / MANCO INCA.- *No lo hagas, te lo digo, por tu vida.* / GUAICA.- *A mis Apus invoco./ y si mal me equivoco / mi vida valdrá poco.* / CASTILLO.- (*Aparte*). *Menos que un triste coco.* / (*Guaica lanza una soga al pozo*) / GUAICA.- *Dame la llave. (Este se la entrega. Guaica sale corriendo. Castillo sale del pozo y se sacude como si estuviera muy mojado).* / CASTILLO.- *Maldita india detestable,/ casi me mata esa miserable. (Regresa Guaica).* / GUAICA.- *Me has engañado igual que el cura:/ la llave no entra en la cerradura.* / CASTILLO.- *¿Y esperabas que te diera la de veras?* / GUAICA.- (*Atacando a Castillo*) *Malandrín ruin, hijo de perra. (Él la agarra y lanza al pozo, donde desaparece).* / CASTILLO.- (*Riendo, se asoma al pozo*). *Ahógate ahí, india repelente. (Al público).* / *Ya lo ven: seguirán sometidos,/ siempre serán sirvientes, / ¡porque están vencidos! (Guaica asoma un letrado con la palabra FIN, sale del pozo y, junto a Castillo, saluda).* / MANCO INCA.- *¡Pero qué es esto, por Manco Cápac! ¿Cómo se atreven a presentar este adefesio? ¡Los mandaré echar a un pozo de verdad! (Los actores se retiran llevándose el pozo). Quería divertirme para olvidar penurias y estos mal nacidos me deprimen más. Su historia podrá ser verdadera, ¿pero a quien le interesa la verdad? roble./ Ya lo ves, estás muerta / si no haces acto noble/ de ayudarme a subir del alto pozo;/ hazlo y*

A cena acontece depois que o Inca comprova o fracasso militar da tomada de Lima, evento que será descrito posteriormente. Pesaroso, espera encontrar alívio no teatro que se tornou conhecido para ele. A relação hipertextual se estabelece a respeito do trecho anterior a esta citação. Note-se que o dramaturgo faz com que os atores múltiplos destaquem o fato de o terem escrito, pois sendo eles elementos narrativos determinados pelo autor, essas falas revelam a operação derivada de forma indireta. Ainda que o original de Tirso seja facilmente reconhecível, a transformação pressupõe, como já foi anotado, a constituição de um modelo de competência, que no caso vem a ser a versificação e formato dramatúrgico empregado pelo autor espanhol do século XVI. Tratando-se dos atores múltiplos, tal elemento narrativo constitui uma voz que chama a atenção para o tempo da produção da peça.

O que se pode observar é a problematização de uma versão sobre eventos e acontecimentos do passado usando o próprio modelo mediante o qual essa versão é apresentada. Na cena adaptada se mostra a revanche do espanhol sobre a índia, também mediante um ardil. Arrau compõe essa cena a partir do conhecimento que possui sobre os fatos pela informação disponível no tempo da escrita. De modo similar, a personagem de Manco Inca, no tempo da ação dramática, evidencia saber sobre os espanhóis e por isso intervém na cena para advertir à personagem de Guaica, manifestando a sua relação empática com ela e com a derrota.

O *entremés*³⁹⁷ desgosta o Inca tanto pelo argumento quanto pelo fato de não poder mudar o desfecho. Desta maneira, seu desespero perante os espanhóis se revela a ele também no âmbito da relação palco-platéia que o próprio formato impõe. Através deste recurso, *Conquistadores* também aponta para o propósito da fórmula teatral empregada por Tirso nessas peças por encomenda: divulgar uma versão dos fatos de modo inquestionável. Arrau, na cena adaptada e mediante a mesma composição dramática, a contradiz.

Por outro lado, é preciso lembrar que Manco Inca, na ação de *Conquistadores*, está conhecendo “aquilo que chamam de teatro”, e está verificando que se trata de mais uma forma de se dar conta de um fato que, mesmo parecendo acontecer diante dele, poderia não ser verdadeiro. No contexto de produção da peça, tal expressão vem enfatizar a desconfiança em relação às narrativas referenciais

sacaré de su prisión al mozo./ Te juro por la virgen de Cocharcas/ que podrán escapar a Cajamarca. / GUAICA.- (Al público). ¿Dirá éste verdad?/ MANCO INCA.- No seas tonta, Guaica;/ nunca la dicen, con seguridad./ CASTILLO.- En dos minutos soldados pasarán/ y la triste prisión revisarán./ GUAICA.- Dame la llave pronto./ CASTILLO.- ¿Te crees que soy tonto?/ Lánzame larga sogá / y te daré la llave sin demora./ GUAICA.- (Al público). Desconfío.” ARRAU, op. cit.

³⁹⁷ HAVERBECK O. Erwin. *Origen y características del entremés*. Em: Revista documentos lingüísticos y literarios Universidade Austral de Chile, 11.Ano 1985, pp.53-60.

sobre as quais se apoiam noções tais como legado, patrimônio e identidade.

No tratamento dos trechos citados pode-se observar um traço estilístico da produção cultural das últimas décadas do século XX que, segundo Jameson, consiste na paródia. Esta viria a ser a mímica ou imitação de maneirismos estilísticos de outras obras e coloca em destaque a singularidade dos estilos aludidos, de suas “idioossincrasias e excentricidades para produzir uma imitação que zomba do original”. Ela visaria produzir seja por simpatia, seja por malícia, uma aproximação de tais estilos pelo viés do ridículo. Esse humor intrínseco à imitação paródica a diferenciaria do pastiche. Porém, aquela só pode aparecer nos momentos em que é possível admitir a possibilidade de alguma norma lingüística a partir da qual se possa identificar diversos traços estilísticos dos quais zombar.

398

Assim, no trecho extraído de Tirso - “Pizarro sou, o que interessa que infinidades venham, que no Cusco imperial sitiados tenham trezentos mil a menos de trezentos?”³⁹⁹ - Arrau opera uma paródia tanto dos maneirismos celebrativos da escrita da época e da intenção de Tirso de Molina, quanto do seu emprego na afirmação de uma identidade.

Em relação à paródia, Linda Hutcheon a pensará como uma re-avaliação crítica e um diálogo irônico com o passado da arte e da sociedade.⁴⁰⁰ Esta afirmação possibilita interpretar a inserção do *entremés* dentro da peça como uma paródia do gênero mediante o modelo de competência.

O *entremés*, como gênero teatral, surge no século XVI espanhol e se torna muito popular durante o Século de Ouro (XVII), e tem como uma de suas principais características o tratamento jocoso das situações. Seu propósito era entreter e divertir os espectadores enquanto aguardavam o próximo ato (*jornada*, como eram chamadas as partes da comédia na referida época).

O Dr. Erwin Haverbeck, pesquisador e especialista em dramaturgia espanhola do século XVII, destaca que o *entremés* mostrava personagens de baixa condição social de maneira jocosa e deformada, e provocava riso no público da época pelo fato de se sentir superior a elas, em outras palavras, pelo efeito de distanciamento.⁴⁰¹

³⁹⁸ JAMESON, Fredric. *O pós-modernismo e a Sociedade de Consumo*. Em: KAPLAN, Ann (Org). *O mal-estar no pós-modernismo* Rio de Janeiro. Zahar, 1993. p.28.

³⁹⁹ “Pizarro soy, ¿Qué importa que infinidades vengan, que en el Cusco imperial sitiados tengan trescientos mil a menos de trescientos?” ARRAU, op .cit.

⁴⁰⁰ . HUTCHEON, op.cit., p.20.

⁴⁰¹ HAVERVECK, op.cit. p.54. (Trad. nossa)

No entremés inserido em *Conquistadores* o propósito é exatamente esse: os atores múltiplos apresentam a pequena peça para levantar o ânimo de Manco Inca, porém conseguem o efeito contrário. Esta cena pretende ser a continuação da apresentada anteriormente, da escrita por Tirso de Molina, que não era um entremés, mas um trecho dramático da peça *La lealtad contra la Envidia*, como já foi mencionado. Do mesmo modo que há um Diego de Almagro escrito por Tirso e que é caricaturizado por uma outra personagem escrita por Arrau, a cena do referido texto teatral do século XVII serve como material para o entremés construído pelo dramaturgo chileno.

É baseado no seu conhecimento sobre a escrita teatral do Século de Ouro espanhol que Arrau propõe uma relação com o legado literário da língua espanhola, mas só como um dos assuntos secundários abordados em *Conquistadores*.⁴⁰²

O entremés espanhol do século XVII carregava o que Haverbeck denomina “valores oficiais”, isto é, o preço e qualidades tais como o interesse pelo cultivo do espiritual (e desprezo pelos prazeres mundanos), a austeridade, o pudor, e a penitência. O emprego do humor no referido gênero, mais precisamente o burlesco, propicia uma rebelião contra os valores estabelecidos. O riso do espectador o tornaria cúmplice, mas pelo fato do entremés ser um gênero menor em relação aos mais sérios, os efeitos que a burla poderia provocar não eram levados tão a sério. Assim, o público a que ele estava destinado podia aceitar tratamentos diferentes e também assumir posicionamentos opostos sobre o mesmo tema⁴⁰³. Na peça, o entremés que o dramaturgo Sergio Arrau incorpora à peça passa a ser mais um fragmento que, pelo viés paródico produz uma colisão entre o propósito desse gênero e o efeito conseguido: em lugar de riso provoca dor em Manco Inca, seu espectador, de modo que a burla é levada a sério e, não cumprindo seu propósito, gera o sentimento de frustração. A ironia nesse momento da peça está baseada na dissociação entre a construção (o entremés) e o propósito.

Na cena, também os produtores são surpreendidos e frustrados: os atores múltiplos, que acabaram de apresentar a Tirso de Molina, copiam o modelo pensando que lograrão o mesmo efeito. Mas, encontram que isso está fora do seu controle. A reação de Manco Inca é tal porque não houve o distanciamento que, como indica Haverbeck, é característico do entremés. Pelo contrário, a

⁴⁰² Neste ponto é importante lembrar que o teatro foi um dos instrumentos empregados para a no processo de conquista e colonização. Por exemplo, para divulgar e expor valores de cristãos se dramatizava episódios e peripécias da história sagrada trazida pelos ibéricos. Segundo o investigador Serge Gruzinski os nativos participaram diretamente dessas representações interpretando, criando e construindo cenários, na elaboração e execução da música e do canto. Para Gruzinski o processo mimético produziu obras em que se cruzavam elementos das culturas nativas e hispano-flamengas. Por isso, nesse caso, a noção de cópia cede lugar à de interpretação. GRUZINSKI, Serge. *Pensamento Mestiço*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. p. 104-105.

⁴⁰³ Ibidem, p.58.

personagem se identificou empáticamente (pois para ele aquela personagem não é inferior, mas é como ele: uma pessoa que acreditou devido ao difícil da sua situação e que foi enganada), o que se verifica na sua tentativa de intervir na cena alertando Guaica. Aqui, inclusive, Arrau faz colidir dois tipos de efeito poético: distanciamento e empatia foram justapostos na mesma cena paródica e o resultado foi inesperado.

Manco, após comprovar a sua incapacidade para prevenir Guaica do perigo, ele se frustra também. A instabilidade da comunicação, a perda de referências e de significados, o extravio dentro das novas condições que, como aponta Gruzinski, definiram a ambiguidade no choque da Conquista, são apresentadas na peça mediante a instauração da imprevisibilidade constante.⁴⁰⁴

Há no entremés que Arrau insere na peça outro traço que Haverbeck destaca como sendo característico desse gênero: sua flexibilidade para permitir a inversão do drama de honra:

Observa-se nitidamente que o código de honra, como ele aparece nas comédias, é esquecido, ridicularizado, transgredido, invertido. Na intriga do entremés a honra é um gatilho cômico; apresenta-se a sua desvalorização, destroi-se a hierarquia honra-vida presente no sistema de valores predominante na comédia. No entremés, a vida se coloca por diante da honra (...) Essa inversões apontam para um assunto no Século de Ouro espanhol, o do “mundo às avessas”⁴⁰⁵

Porém, a inserção do entremés mostra também que Manco, na sua reação contrária ao oferecido e esperado, fragiliza o poder do produto cultural que pretende ser imposto a ele. Ele não é conquistado pelo produto cultural.

Arrau também aproveita o fato de que o entremés do século XVII, ainda que é uma unidade dramática independente, mantém com a comédia a relação de complementariedade que Haverbeck⁴⁰⁶ enfatiza. Para o espectador do século XVII haveria um mundo de mesura e idealizado na comédia, e outro, transgressor e satírico no entremés, no mesmo cenário e como parte da mesma experiência. Porém, tanto um gênero quanto o outro são deformações antagônicas e polares que se fundamentam no exagero. A presença do entremés afeta diretamente à comédia (...) Pode-se pensar numa verdadeira oposição, num enfrentamento entre peça principal e entremés.⁴⁰⁷

Em Conquistadores, o espectador Manco Inca assiste ao entremés com os mesmos olhos com que

⁴⁰⁴ GRUZINSKI, op.cit., p.87.

⁴⁰⁵ HAVERBEK. op.cit., p.58.

⁴⁰⁶ Ibidem, p.59.

⁴⁰⁷ Ibidem, p.54.

viu a comédia, pois não possui os códigos de percepção que lhe permitiriam diferenciar um gênero do outro. É essa uma das funções dos atores múltiplos na cena: revelar a violência de se pressupor que os próprios códigos são universalmente válidos.⁴⁰⁸

A cena original de Tirso presenciada anteriormente serviu como exemplo e argumento na discussão que Manco mantém com Almagro, que afirmou ser aquelas falsa e inverossímil. A cena que neste ponto da peça o Inca está assistindo mostra-lhe uma mentira – a de Castillo contra Guaica. Porém, ele a reconhece como “história verdadeira”. E, em seguida, a partir de todas essas experiências, ele extrai uma revelação: “quem se interessa pela verdade?”

O embate produzido entre o texto original de Tirso de Molina e o texto com as intervenções de Arrau resulta, não só na denúncia de uma escrita com finalidade celebrativa que pretende ser mais uma escrita histórica no século XVI, mas também na evidência de uma relação entre autor e receptor, na qual este último não pode intervir, o que o coloca numa situação de impotência e desespero.

Arrau, ao adaptar, se apropria e enfrenta a narrativa de Tirso e, nessa ação pode estar representada, também, a complexa relação que começou com a *Conquista*. Uma relação que não se restringe aos indivíduos, mas abrange narrações históricas e identitárias que não satisfazem mais.

Mas, não será Almagro a única personagem que aparece na peça por fragmentos de outras construções: a colisão produzida entre Tirso e Arrau acontece de maneira violenta no caso do Inca. Como foi exposto até aqui, os Almagros nas peças de Tirso e de Arrau não se referem à mesma figura histórica. Não acontece igual com Manco Inca, em cujo caso a referência seria, com efeito, à mesma personagem.

HERNANDO.- Santiago, fecha España! (*Ouve-se o som de trompetes e piaffe de cavalos e tiros de arcabuz. Hernando sai*).

MANCO INCA.- (*Apontando ao público*).

“Empreendi fogo nas casas
com arma que longe espalha!
Em Cusco os tetos de palha;
resolvam, pois, tudo às brasas,
não faça o incêndio distinto

⁴⁰⁸ O pesquisador espanhol Demetrio Brisset refere citações ao cronista Sarmento de Gamboa, do século XVI, para informar que o inca *Pachacuti Yupanqui* (século XV) ordenava fazer grandes festas e representações da vida de cada inca predecessor. Também, cita a Gracilazo de la Veja Inca (1539-1616), para anotar que se acostumava representar comédias em tempos dos soberanos Inca contando proezas e glórias passadas. O interessante aqui é que tanto um quanto dos mencionados por Brisset entenderam como representações teatrais as descrições que ouviram sobre as formas de espetacularização acontecidas durante o império Inca. Assim, estariam manifestando a mesma falta de códigos de percepção do Manco Inca de Arrau. BRISSET, Demetrio. *Los bailes de la Conquista*. GARCÍA JORDAN, Pilar (Org.) *Conquista y resistencia en la historia de América*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 1992. p. 398.

o sexo, que o rigor priva. *(Pelo lateral esquerdo assomam e desaparecem novamente os Atores Múltiplos como indígenas).*

ATRIZ.- Viva o Inca!

ATOR.- Vença e viva! *(Pelo lateral direito assoma e sai de novo Hernando Pizarro).*

HERNANDO.- Viva o César Carlos Quinto!" *(Parafernália de sons e efeitos de luz).*

MANCO INCA.- *(Como encantado, aproxima-se olhando ao público).*

"O céu as chamas alcançam;

dilúvios de fogo são;

os gritos, a confusão

e fumos torvam e cegam,

até as mais altas esferas

lambem chamas as estrelas.

Ea, meus índios leais, *(Aparecem os atores).*

aqui tal valor, aqui..!" Oh! *(Olha espantado para acima. Os Atores*

Múltiplos fogem).

"Um *Viracocha*⁴⁰⁹ dos céus

com milagrosos sinais

chega atropelando nuvens

sobre um bruto que, de neve,

é raio no airoso e leve. *(Desce em uma nuvem e, sobre um cavalo*

branco, uma estampa de Santiago Apóstolo).

Quem és tu dono do peito

que em rubi e grená honra a cruz?

Quem és tu, que estou cego

e absorto vejo teu estrago?" *(Assoma Hernando Pizarro).*

HERNANDO.- O Apóstolo Santiago

nos dá favor .

MANCO INCA.- *(Olha espantado em direção ao público).*

"Todo o fogo

que Cusco iniciou a ascender,

já ineficazes suas brasas,

voando por cima das casas

sufoca-as uma mulher. *(Desce uma estampa da Virgem Maria que a mostra jogando água com um balde).*

Enfrentando os elementos,

prostra exércitos armados,

afemina meus soldados,

chamas gela e pisa ventos.

Ah Sol cruel! Este pago

é bem que um filho receba? *(Se retira abrumado).*

HERNANDO.-

A Virgem Aurora viva!

Viva Apóstolo Santiago!" *(TIRSO)*⁴¹⁰.

⁴⁰⁹ Palavra em língua quéchua que designa divindade.

⁴¹⁰ "HERNANDO.- ¡Santiago, cierra España! *(Se oye sonar de trompetas y piafar de caballos y tiros de arcabuz. Hernando sale).* MANCO INCA.- *(Señalando hacia el público).* "¡Emprended fuego en las casas con armas arrojadizas! En el Cusco son pajizas; resuévanse, pues, en brasas, no haga el incendio distinto el sexo, que el rigor priva. *(Por lateral izquierdo asoman y se vuelven a meter los Actores Múltiples como indígenas).* ACTRIZ.- ¡Viva el Inca! ACTOR.- ¡Venza y viva! *(Por lateral derecho asoma y se vuelve a meter Hernando Pizarro).* HERNANDO.- ¡Viva el César Carlos Quinto!" *(Parafernalia de sonidos y efectos lumínicos).* MANCO INCA.- *(Como encandilado, se acerca miran al público).* "Al cielo las llamas llegan; diluvios de fuego son; los gritos, la confusión y el humo turban y ciegan, hasta las esferas sumas lamen llamas las estrellas. ¡Ea, mis indios leales, *(Aparecen los actores).* aquí el valor, aquí..!" ¡Oh! *(Mira espantado hacia arriba. Los Actores Múltiples huyen).* "Un Viracocha del cielo con milagrosas señales llega atropellando nubes sobre un bruto que, de nieve, es rayo en lo airoso y leve. *(Baja en una nube y sobre un caballo blanco, una estampa de Santiago Apóstol).* ¿Quién eres tú cuyo pecho rubí y grana honra la cruz? ¿Quién eres tú, que estoy ciego y absorto de ver tu estrago?" *(Asoma Hernando Pizarro).* HERNANDO.- El Apóstol Santiago nos da favor. MANCO INCA.- *(Mira espantado hacia el público).* "Todo el fuego que el Cusco empezó a encender, ya ineficaces sus brasas, volando sobre las casas va apagando una mujer. *(Baja una estampa de la Virgen María que la muestra como echando agua con un balde).* Enfrenta los elementos, prostra ejércitos armados, afemina mis soldados, llamas huela y pisa vientos. ¡Ah Sol cruel! ¿Este pago es bien que tu hijo reciba? *(Se retira agobiado).* HERNANDO.- ¡La Virgen Aurora viva! ¡Viva el Apóstol Santiago!" *(TIRSO).* ARRAU, op.cit.

A cena de Tirso é convocada no final da primeira parte de *Conquistadores*. Porém, Arrau realizou intervenções no fragmento incorporado na peça: ele suprime diálogos e chama de Hernando Pizarro e de Manco Inca (um nome próprio) às personagens que o autor do século XVI nomeia Fernando Pizarro e Inga Rei (um nome comum), respectivamente. Com isto, Arrau nomeia à sua personagem com nome que lhe confirmou historiografia. Também, atribui a este último as falas que no original pertencem a “*otros*”⁴¹¹, muda as rubricas sobre as aparições do apóstolo Santiago e da Virgem Maria, e insere mais uma rubrica no meio do verso 1756⁴¹² (no mesmo ponto em que este se divide entre duas personagens no original).

O trecho citado corresponde ao evento que a historiografia chama de cerco ao Cusco. Manco Inca, após descobrir-se prisioneiro dos recém-chegados, decide enfrentá-los e recuperar o poder do império para a elite cusquenha. Francisco Pizarro já tinha partido em direção ao litoral, aos territórios que lhe foram conferidos na *Capitulación de Toledo*, e fundado Lima em 18 de Janeiro de 1535. Em meados desse mesmo ano, Diego de Almagro saiu a explorar o Chile, terra da qual era governador em virtude do mencionado documento. Só Hernando Pizarro e um grupo de soldados permanece em Cusco (o que consta na peça a partir de dados históricos).

Manco Inca, após perceber que na cidade restavam poucos espanhóis, consegue sair para organizar um exército. A citação da cena de Tirso, em que Guaica consegue enganar Castillo, se relaciona também com a forma com que o Inca consegue se libertar da sua prisão: oferece a Hernando Pizarro um grande ídolo de ouro que só seria entregue a ele pelos guardiões de um templo próximo. Ainda que esse dado não seja mencionado na peça de Arrau, a coincidência não deixa de ser relevante.

Do território conhecido como *Valle Sagrado* situado a 15 km ao norte de Cusco, Manco Inca dirige o levantamento do grupo étnico a que pertencia, a linhagem cusquenha, e coloca cerco à capital imperial. Seu exército devia, porém, enfrentar aos espanhóis e seus aliados indígenas. Durante este sítio Manco revela sua capacidade de liderança política e militar, além de capturar armas e cavalos. Ao mesmo tempo, enviou seu general Titu Cusi Yupanqui a sitiar Lima, e este consegue cortar as comunicações entre as duas cidades. Tal informação é mostrada por Arrau como se verá mais adiante.

Os trechos da peça de Tirso que foram suprimidos são os versos 1732 a 1737, 1745 a 1751, 1762 a

⁴¹¹ Grupo de figurantes que aparece em cena e algum ou alguns de cujos integrantes diz a fala sem ter uma personagem individualizada ou caracterizada.

⁴¹² Numeração dos versos que aparece no original de Tirso.

1773 e 1778 a 1785⁴¹³. No primeiro grupo o Inca se lamenta impotente do sucesso dos espanhóis na luta. No segundo, a mesma personagem descreve sua visão do apóstolo Santiago e rende-se perante o seu desconhecido poder, que viria a ser o da religião católica. Algo semelhante acontece no terceiro grupo de versos cortados, pois o sol - deus dos incas, deixa de ser sol perante a luz que emana da aparição. No último grupo ouve-se o Inca ordenando seus índios a fugirem.

A intervenção nos fragmentos de Tirso é um re-arranjo que permite a Arrau, mantendo a referência de autor, conferir maior fluidez à sua cena e apresentar à personagem do Inca de uma forma muito diferente: o Inca de Arrau oferece resistência.

Também, há intervenções realizadas pela troca das rubricas de Tirso por outras escritas por Sergio Arrau: no original, “(*Baja de una nube sobre un caballo blanco Santiago, armado como le pintan, y húyenle los indios.*)” e “(*Nuestra Señora, con una limeta de agua, se aparece rociando las llamas y volando por encima de los muros.*)”, são substituídas por “(*Baja en una nube y sobre un caballo blanco, una estampa de Santiago Apóstol*)” e “(*Baja una estampa de la Virgen María que la muestra como echando agua con un balde*)”. Assim, confronta-se a imagem composta pelo autor espanhol para dar conta da ajuda divina aos cristãos para ridicularizar a justificativa que se deu à conquista espanhola da América: tirar os nativos idólatras e converte-los à única fé.

A parodização desse fragmento se relaciona com uma fala posterior de Manco Inca na qual afirma ter sido enganado por essas visões, e faz parte de uma cena em que se estabelece um contraponto entre ele e Almagro. Se Arrau faz que seu Manco se refira à participação sobre-humana como sendo só miragens é porque se trata de uma argumentação baseada em um mito. Este, porém, não seria de natureza religiosa, mas ideológica como afirma o filósofo argentino-mexicano Enrique Dussel.⁴¹⁴ Para ele, a Modernidade teria começado na Conquista da América, tese em que coincide com o sociólogo Aníbal Quijano.⁴¹⁵ Segundo Dussel, a Modernidade justifica, miticamente, a prática irracional da violência. E descreve o mito como a construção euro-cêntrica de uma civilização que

⁴¹³ “*¡Oh si muriesen entre ellas / los hijos de las espumas, / los viracochas expulsos / por no sufrirlos el mar!; / ¿hasta cuándo han de triunfar / formidables sus impulsos? (...) ¡Oh tú!, que bajas y subes / y vestido del metal / que cual plata resplandece / y España en minas ofrece / para nuestro fin fatal, / ¿quién eres que todo luz / tan pasmoso estrago has hecho? (...) Su resplandor, su belleza, / deidad soberana arguye. / A su hermosa presencia huye / el fuego, a su fortaleza, / reconocido el sol mismo, / tiembla de ver su arrebol. / No es sol ya con ella el sol, / que esta es de luces abismo. / Esta que Aurora se ensalza, / que en las armas es Belona, / que de estrellas se corona, / que sol viste y luna calza, (...) Huir, mis indios, huir, / que no hay multitud que asombre / a un hombre solo, si es hombre / quien aires sabe medir, a una mujer que sin alas / paloma cándida vuela, / águila imperial asuela, / sacre pone al cielo escalas.*”

⁴¹⁴ DUSSEL, Enrique: *Europa, modernidad y eurocentrismo*. Em: LANDER, Edgardo. *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*. Buenos Aires: CLACSO, 1993. p.30-31.

⁴¹⁵ Quijano afirma que “América, la modernidad y el capitalismo nacieron el mismo día” Para maior informação sobre este particular, recomenda-se consultar: QUIJANO, Aníbal. *La Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina*. In: LANDER, Edgardo (Org.). Op.cit. pp. 122-151.

compreende a si mesma como superior, e esta lhe confere a missão de realizar o projeto modernizador e eliminar aos bárbaros que se opõem a esse propósito. As vítimas produzidas pela violência passam a ser vistas quase como sacrifícios oferecidos para alcançar a promessa civilizatória. Essa seria a miragem que Manco Inca descobre em uma cena posterior e que, por sua vez, está precedida pela citada seguidamente:

Ouvem-se trovões e ventos de furação. Aparece, gelado e tossindo, o Ator Múltiplo, muito agasalhado e com cachecol.

ACTOR.- “A neve araucana queimou
como uma fogueira de brancura
a marcha dos invasores. (*Entra, congelado, Almagro*).

Cedo, a fome andou atrás
de Almagro como invisível⁴¹⁶.
(NERUDA).

ALMAGRO.- “Já apenas posso me mover,
valor, os cansados passos;
não sei por onde descenda,
que sois tão fragosos e altos,
que incontrastáveis vos vejo
e vos admiro temerários.”
“Se esta senda permitira,
por vida, descer no plano,
que alívio para estas penas”. (TIRSO).

ATOR.- Dom Diego, assoma um largo vale!

ALMAGRO.- Louvado seja! Cheguei a pensar que jamais fossemos atravessar as cordilheiras.

ATOR.- Perdemos gente em demasia, senhor.

ALMAGRO.- Espanhóis?

ACTOR.- Sim, uns que se extraviaram. Mas, os que morreram de frio são mais dez mil índios auxiliares. Muitíssimos tem os pés gangrenados e...

ALMAGRO.- O que foi dos meus cães mata-índios?

ATOR.- Estão todos bem, senhor.

ALMAGRO.- Excelente.

ATOR.- Outros índios agonizam de pneumonia e de...

ALMAGRO.- Cala! Que morreram muitos, dizes? Pois se substituem. Ordeno que apressem e submetam a quanto índio se encontre no caminho.

ATOR.- Parece fértil a terra, senhor. Aqui devem se dar muito boas colheitas.

ALMAGRO.- Por Deus! Vimos para virar agricultores? Averigua onde tem ouro, que é o que interessa. (*Sai o Ator Múltiplo*). Terra fértil..! Idiota! (*Gira e fica de costas ao público*).⁴¹⁷

⁴¹⁶ Os versos de Pablo Neruda em português foram extraídos de: NERUDA, Pablo. *Canto Geral*. Tradução de Paulo Mendes Campos. São Paulo: Círculo do livro – DIFEL. S/data.

⁴¹⁷ “*Se escuchan truenos y vientos huracanados. Aparece, aterido y tosiendo, el Actor Múltiple, muy abrigado y con bufanda.* /ACTOR.- “La nieve araucana quemó/ como una hoguera de blancura/ el paso de los invasores. (*Entra, helado, Almagro*)./ Luego el hambre caminó detrás/ de Almagro como una invisible mano. (NERUDA)./ALMAGRO.- “Ya apenas me puedo mover,/ valor, los cansados pasos;/ no sé por dónde descenda,/que sois tan fragosos y altos,/ que incontrastables os miro/ y os admiro temerarios.”/ “Si esta senda permitiera,/ por dicha, bajar al llano,/ fuera alivio de mis penas”. (TIRSO)./ACTOR.- ¡Don Diego, asoma un amplio valle!/ALMAGRO.- ¡Loado sea! Llegué a creer que nunca lograríamos cruzar las cordilleras./ACTOR.- Demasiada gente hemos perdido, señor./ALMAGRO.- ¿Españoles?/ACTOR.- Sí, unos que se extraviaron. Pero los que han muerto de frío son más de diez mil indios auxiliares. Hay muchísimos con los pies gangrenados y.../ ALMAGRO.- ¿Qué hay de mis perros mata-indios?/ ACTOR.- Están todos bien, señor./ALMAGRO.- Excelente./ACTOR.- Otros indios agonizan de pulmonía y de.../ALMAGRO.- ¡Calla! ¿Qué han muerto muchos, dices? Pues se los reemplaza. Ordeno que atrapen y sometan a cuanto indio se encuentre a nuestro paso./ACTOR.- Se ve fértil la tierra, señor. Aquí deben darse muy buenas cosechas./ALMAGRO.- ¡Pardiez! ¿Hemos venido para ser agricultores? Averigua dónde hay oro, que es lo que interesa. (*Sale el Actor Múltiple*). ¡Tierra fértil..! ¡Idiota! (*Gira quedando de espaldas al público*)” (ARRAU, 2004, inédito)

A rubrica que abre esta cena remete ao presente da escrita, pois o *actor múltiple* deve aparecer agasalhado e com cachecol, peça de roupa alheia ao século XVI. Curiosamente, o figurino descrito na rubrica parece muito com a roupa com que é retratado o poeta Pablo Neruda, porém sem boina. Encarregado da narratividade sequencial dos eventos mencionados em *Conquistadores*, ele contextualiza no seu anúncio a ação que começa. Para tal, cita o *Canto General* de Pablo Neruda publicado em 1950. Aqui, encontra-se, não só textos, mas temporalidades justapostas. O arranjo dos fragmentos assim descritos produz uma colisão de elementos: figurino que não corresponde ao tempo narrado, a tosse do ator múltiplo que enfatiza a sua presença e seu deslocamento, o contraste entre os trechos de Neruda e de Tirso colocados um depois do outro, que não apresentam só duas versificações diferentes, nem duas versões sobre o conquistador, mas dois “Diegos” diferentes, pois em seguida, entra em cena Diego de Almagro, el *viejo*, recitando os versos que Tirso de Molina escrevera para outro Dom Diego Hurtado de Mendoza. Esta nova intervenção de Arrau nos fragmentos extraídos da obra de Tirso faz com que a tensão produzida pelo confronto de elementos díspares se mostra eficiente no desenvolvimento da narrativa.

Ésta, porém, não é linear. Na peça se assiste a uma quebra da linearidade que se consegue contrapondo e encaixando elementos, temporalidades e fragmentos variados. Também, com o arranjo das partes se dá conta da coexistência e imbricação que identifica Gruzinski em seu estudo sobre o mestiço.

Na rubrica que aparece no final da recente citação e que se continua na seguinte, pode-se observar a indicação de que o ator se vire e fique de costas ao público. Assim, pode permanecer no palco, mas não em ação. Começa a cena do contraponto Manco Inca-Almagro, que transformará as relações antagônicas no interior da peça e que aproximará às personagens, pois as duas se lamentam das circunstâncias e do logro de seus esforços:

(*Ingressa Manco Inca*).

MANCO INCA.- Foi preciso abandonar o sítio de Cusco. Os mistis⁴¹⁸ isso atribuem a milagre divino. A terem aparecido a Virgem e o apóstolo Santiago para ajudá-los. Fantasia, bruxaria... Até eu tive essa alucinação. Não há tal milagre. O superior armamento que possuem, faz esses milagres. Mas, em pouco tempo nós seremos milagrosos, com os arcabuzes e a pólvora que fabricam os armeiros que tenho prisioneiros. (*Gira e fica de costas, enquanto gira fica de frente para Almagro*).

ALMAGRO.- Como pude ser tão crédulo, por um demônio! Quanto sacrifício para chegar ao lugar mais pobre da terra! Dilapidei a minha fortuna, em troca do quê?

MANCO INCA.- (*Ascende a um plano mais alto*). Por enquanto, a fortaleza de *Ollantaytambo* será meu refúgio. Meu objetivo é Lima. Capturando essa cidade, Cusco cairá como fruto maduro.

ALMAGRO.- Enviei oitenta espanhóis pra explorar o Sul. Viram gente vestida com couros em moradias pobríssimas, sem saber que coisa é ouro ou prata. E o pior: bravos

como feras. Mataron doce dos meus homens e grande quantidade de índios auxiliares. Os portentosos tesouros com que me adocicaram lá no Peru são pura fantasia.

MANCO INCA.- Inti que tudo iluminas! Minha gente se prepara na manipulação do armamento inimigo e nas artes da cavalaria. (*Ri*). Eu próprio chegarei a me vestir de ferro como os capitães espanhóis! Nestes momentos meu general Titu Yupanqui ataca Lima. Vamos tomar a cidade!

ALMAGRO.- Os índios daqui não tem ponto de comparação com os do Peru. Assim como também os dirigentes incas são mais refinados que muitos marqueses da Espanha. E mais limpos, claro está. Nunca devia ter saído de Cusco, maldita seja! Tenho que voltar lá! Pelo caminho dos gelos? Só de lembrar que foi necessário levantar barreiras com cadáveres de índios para nos proteger da ventania e da neve... Não! Está decidido. O retorno será pelos desertos da costa.⁴¹⁹

No trecho, a correspondência entre ambas as personagens se dá pelo reconhecimento de terem sido enganados pelos inimigos. Se encontram sob circunstâncias análogas. Porém, no caso de Manco Inca a revelação se relaciona com a cena de Tirso adaptada por Arrau e mencionada recentemente. A personagem apresentada no tempo da escrita elabora uma conclusão que explica sua derrota por razões materiais e não sobrenaturais, como pretende Tirso, e a sua posterior fala “não há tal milagre” vem negar de maneira taxativa a narrativa do autor do Século de Ouro espanhol. A miragem que se revela falsa nesta fala pode ser entendida como uma referência ao mito da modernidade afirmado por Dussel: a crença em uma instancia superior que decida a sorte dos indivíduos e justifique a violência e o sacrifício de vidas, seja uma divindade, seja o ideal civilizador.

Porém, no momento seguinte, até essa revelação se mostra instável em Manco Inca, que passa a acreditar no poder milagroso, já não das miragens sobrenaturais, mas sim da tecnologia, no caso, a militar.

A fala de Manco Inca indica também que, após o encontro com esses diferentes, a incorporação é irreversível: Manco Inca deseja expulsar àqueles que considera invasores, porém, se para tal

⁴¹⁹ “(Ingresa Manco Inca). MANCO INCA.- Hubo que abandonar el cerco del Cusco. Los mistis lo atribuyen a milagro divino. A que apareció la Virgen y el apóstol Santiago para ayudarlos. Fantasía, brujería... Aunque hasta yo sufrí esa alucinación. No hay tal milagro. El superior armamento que poseen, los hace milagrosos. Pero también nosotros en poco tiempo más haremos milagros, con los arcabuces y pólvora que fabrican los armeros que tengo prisioneros. (Gira quedando de espaldas, al tiempo que gira quedando de frente Almagro)./ALMAGRO.- ¡Cómo pude ser tan crédulo, voto al demonio! ¡Cuanto sacrificio para llegar al lugar más pobre de la tierra! Despilfarré mi fortuna, ¿a cambio de qué?/MANCO INCA.- (Asciende a un plano más alto). Por mientras, la fortaleza de Ollantaytambo será mi refugio. Mi objetivo es Lima. Tomando esa ciudad, el Cusco caerá como fruta madura./ALMAGRO.- Envié ochenta españoles a explorar el Sur. Vieron gente vestida de cueros y con viviendas pobrísimas, sin saber qué cosa son oro ni plata. Y lo peor: bravos como fieras. Mataron doce de mis hombres y gran cantidad de indios auxiliares. Los portentosos tesoros con que me endulzaron en el Perú son pura fantasía./MANCO INCA.- ¡Inti que todo lo iluminas! Mi gente se adiestra en el manejo del armamento enemigo y en las artes de la caballería. (*Ríe*). Yo mismo llegaré a vestir de hierro como los capitanes españoles! En estos momentos mi general Titu Yupanqui ataca Lima. ¿Tomaremos la ciudad!./ALMAGRO.- Los indios de acá no tienen punto de comparación con los del Perú. Así como también los dirigentes incas son más refinados que muchos marqueses de España. Y más limpios, por supuesto. ¡Nunca debí salir del Cusco, maldita sea! ¡Tengo que volver allá! ¿Por el camino de los hielos? Sólo recordar que hubo que levantar barreras con cadáveres de indios para protegernos de la ventisca y la nieve... ¡No! Está decidido. El retorno será por los desiertos de la costa.” ARRAU, op. cit.

propósito é preciso o emprego das armas destes, a expulsão torna-se impossível devido ao fato de que já há algo que veio formar parte dele. E o mesmo se pode dizer de Almagro: na cena se pode verificar também uma aproximação entre essas duas personagens: o Inca afirma estar se apropriando dos elementos trazidos pelos conquistadores e Almagro começa a valorizar os governantes do império.

A abundancia incontrolável de elementos desconhecidos e a instabilidade dessas misturas os afastam dos meios de que provêm, tomando as palavras de Gruzinski quando afirma a impossibilidade de um retorno⁴²⁰. E esse processo se desenvolve tanto nos nativos quanto nos recém-chegados. Isso explica que Almagro e Manco Inca, como exemplifica a cena do contraponto, tenham peripécias com momentos de paralelo, e que o autor consiga com isso dissolver os antagonismos, e com eles a dicotomia conquistador-conquistado para dar conta de um jogo de relações muito mais complexo e irreversível.

Se se entende a conquista como um momento fundacional da América Latina a partir da colisão de diversidades culturais, a obra de Arrau se apresenta como uma leitura daquele fato.

É sob a chave da mestiçagem -a partir também da noção desenvolvida por Gruzinski e anteriormente mencionada- descontrolada e altamente móvel que pode se ler também o seguinte trecho em que aparecem Almagro e Manco:

(Sai, no momento em que ingressa o Ator Múltiplo como Dom Alonso de Ercilla y Zúñiga).

ATOR.- “Pois dom Diego de Almagro, *Adelantado*

que em outras mil conquistas se havia visto,

por sábio em todas elas reputado,

animoso, valente, franco e quisto,

ao Chile caminhou determinado

de estender e espalhar a Fé de Cristo;

porém chegando ao fim deste caminho,

dar presto a meia volta lhe conveio. “(ERCILLA). *(Sai)*.

MANCO INCA.- *(Desolado)*. Pai Inti que estais no céu, por que tens nos abandonado?

Tampouco conseguimos tomar Lima. E, para piorar, meu general Titu Yupanqui morreu na tentativa. Grande pesar eu sinto. O dia se torna noite. Nuvens negras cobrem o sol.

(Ingressa Almagro).

ALMAGRO.- O calor do deserto é infernal. As úlceras me corroem as pernas. Atravessando cordilheiras se gelava meu corpo, mas o meu espírito estava cálido de esperanças. Atravessando este deserto ferve meu corpo, mas o meu espírito está gelado com o fracasso. Morrem cavalos e meus cães mata-índios. Ordenei carregar os potrinhos em leitões para salvá-los. Porém, eu ainda estou forte, apesar dos anos e dos males. É preciso apressar-se em voltar ao Cusco. Tentarei ter como aliado a Manco Inca. Ainda que desconfie dele como de uma serpente *(Sai. Entra a atriz Múltiple como índia e fala a Manco Inca)*.

ÍNDIA.- Senhor, informam que retornou Almagro do Chile. Dizem que está do nosso lado.

MANCO INCA.- O que ele quer é se aproveitar de nós na sua guerra contra os Pizarro. Desconfio dele como de uma serpente. *(Dirige-se ao público)*.

⁴²⁰ GRUZINSKI, op.cit., 302.

“¡Oh amigos. Oh parentes!
 Almagro é da nossa parte
 oferecendo a nós favor,
 marcha contra os Pizarro.
 Lidarão uns contra os outros,
 que se abatam eles dois
 que destruam um ao outro...” (TIRSO).⁴²¹

O conteúdo das falas mostra as duas personagens em circunstâncias semelhantes: Manco lamenta o logro do cerco a Lima, e Almagro a inexistência de riquezas nos seus territórios. Porém, há no mesmo trecho uma tensão produzida entre um movimento que aproxima às duas personagens e outro que as afasta: se, com efeito, eles vivenciam situações análogas, por outro a citação dos versos de Ercilla colidem com a oração de Manco e a prosa de Almagro, ambas escritas por Arrau. Parra encerrar com os versos de Tirso, desta vez recitados por Manco Inca.

De volta à análise da intertextualidade, pode-se observar um novo momento de relação hipertextual na adaptação de trechos rapidamente reconhecíveis pertencentes ao Novo Testamento, mais precisamente ao evangelho segundo São Mateus (Mt 6, 7-15 e Mt 27, 45), e assim se mostra uma personagem já perpassada por inúmeros elementos trazidos incorporados.

O que mais aproximaria, porém, às duas personagens da cena citada é precisamente que ambas estão se transformando a partir das suas vertiginosas experiências sem percebê-lo: os dois terminam desconfiando do outro “como de uma serpente”, outorgando assim o mesmo sentido a essa imagem que possui significados diversos entre andinos e cristãos.

Na peça, Manco Inca é apresentado apenas a partir do diálogo teatral, sem nenhuma referência ao seu aspecto nem elementos cênicos de figurino ou adereços. Inclusive, não se indica nenhum traço diferenciador na sua oralidade. As falas, em castelhano, só se diferenciam pela linguagem da época (nas citas a Tirso e Ercilla) ou da versificação (no caso de Neruda). Assim, cria-se um efeito de estranheza que permite, neste caso, diferenciar rapidamente a escrita de Arrau das outras

⁴²¹ “(Sale, al momento que ingresa el Actor Múltiple como don Alonso de Ercilla y Zúñiga). ACTOR.- “Pues don Diego de Almagro, Adelantado - que en otras mil conquistas se había visto, - por sabio en todas ellas reputado, - animoso, valiente, franco y quisto, - a Chile caminó determinado - de extender y ensanchar la fe de Cristo; - pero en llegando al fin de este camino, - dar en breve la vuelta le convino. “(ERCILLA). MANCO INCA.- (Desolado). Padre Inti que estás en el cielo, ¿por qué nos has abandonado? Tampoco pudimos tomar Lima. Y para peor mi general Titu Yupanqui murió en el intento. Gran congoja siento. El día se vuelve noche. Nubes negras cubren el sol. (Ingresa Almagro). /ALMAGRO.- El calor del desierto es infernal. Las úlceras me carcomen las piernas. Atravesando cordilleras se me helaba el cuerpo, pero mi espíritu estaba cálido de esperanzas. Atravesando este desierto me hierva el cuerpo, pero mi espíritu está helado con el fracaso. Mueren caballos y mis perros mata-indios. Ordené cargar los potrillos en literas para salvarlos. Pero yo aún estoy fuerte, pese a los años y a los males. Es preciso apurarse en regresar al Cusco. Intentaré tomar como aliado a Manco Inca. Aunque desconfío de él como de una serpiente (Sale. Ingresa la Actriz Múltiple como India y se dirige a Manco Inca). /INDIA.- Señor, informan que regresó Almagro de Chile. Dicen que está de parte nuestra./MANCO INCA.- Lo que quiere es aprovecharnos en su guerra contra los Pizarro. Desconfío de él como de una serpiente. (Se dirige al público). / “¡Oh amigos. Oh parientes! /Almagro es de nuestra parte/ y ofreciéndonos favor,/ marcha contra los Pizarro./ Pelearán unos y otros, / desbarátense los dos,/ destrúyanse el uno al otro...”(TIRSO)” ARRAU, op.cit.

incorporadas ao texto. Ao mesmo tempo, as falas encontram uma instância que as une e amalgama: a personagem. Esta pode ser pensada tanto como um pastiche elaborado a partir de fragmentos extraídos dos diálogos de diversas procedências, como uma mestiçagem. Porém, para que este termo seja adequado na presente análise, precisa ser compreendido como um esforço de recomposição de um universo desagregado e como um arranjo dos elementos recém conhecidos.⁴²²

O resultado é uma construção dramatúrgica de personagem peculiar em comparação com as outras, pois só no caso de Manco Inca se encontram numa única caracterização (ator-personagem) os textos que para tal personagem escreveram Tirso e Arrau. No desenvolvimento desta ideia é oportuno recordar que, segundo a rubrica inicial, só quatro personagens devem corresponder a um ator individual: Almagro, Francisco e Hernando Pizarro e Manco Inca. E neste ponto é preciso lembrar que em *Conquistadores* estão discriminadas as personagens em instâncias histórica e teatral, e que nesta última, por sua vez, diferenciam-se as escritas por Arrau, por Tirso, por Arcilla e por Neruda.

Porém, Pizarro só profere falas escritas por Arrau; Hernando apresenta alguns diálogos que fazem parte da obra de Tirso, mas estes não foram escritos para seu correspondente em *La lealtad contra la envidia*, como já foi anotado linhas acima; e em Almagro acontece o mesmo procedimento, pois em *Conquistadores*, como também destacou-se anteriormente, a personagem homônima de Tirso é o filho do conquistador.

Manco Inca destaca-se na peça de Arrau por ser aquele de quem, sendo interpretado por um único ator, ouvem-se textos de dois autores (Almagro e Hernando são interpretados por uns atores e parodiados por outros). Nas falas desta personagem se revela um cruzamento de referenciais, não só porque se expressa em castelhano (inclusive com Villac Umo, seu conselheiro com que poderia falar em idioma nativo), mas também porque ela já da conta de si nesta língua. Assim, a fala desta personagem torna-se uma instância textual carregada de tensão, perpassada por fontes indistinguíveis e de autoria irreconhecível. Por meio do diálogo como elemento teatral, Arrau dá conta da colisão que se produz quando se chocam diferentes referenciais em um único indivíduo, e apresenta isso como um fato e não como um problema. E, como reforço a esta idéia deve-se lembrar que o Manco Inca da peça tem como objetivo a ação de expulsar os invasores, porém não consegue livrar-se daquilo que já há de “invasor” nele e que se exprime até no ato de falar. Manco Inca vai se diluindo e se re-elaborando no processo de incorporação, ele também (como Arrau incorpora no seu texto os escritos de outros autores), dos produtos que esses conquistadores trouxeram.

⁴²² GRUZINSKI, op.cit. p 11°.

Almagro começa a peça já diluído em vários outros Almagros: diversas versões que sobre ele foram elaboradas, em distintas épocas e contextos. Isso permite ler o final da peça como um ato desesperado por evitar o esvaecimento. No início do monólogo de encerramento, Almagro diz: “Quero viver! Por um dia, ao menos. Mais uma hora. Um minuto. Não quero deixar de ser, desaparecer, ser ninguém, nada (...)”⁴²³ – e então se dá conta da angústia produzida pela iminência do sumiço ou desaparecimento.

Mas, a peça não termina assim...

IV.1.2 Interpretando intextualidades

Após ter analisado as relações intertextuais na peça, é preciso verificar como esta se caracteriza a partir de tais escolhas estilísticas. Na linha traçada como eixo do presente estudo, a América Latina que o dramaturgo apresenta nas suas peças históricas, *Conquistadores* faz parte do conjunto de textos sobre a formação desta parte do continente americano a partir do encontro entre os europeus e os nativos. Assim descritas, ambas as noções são abrangentes demais. Entretanto, o tratamento da época referida na obra de Arrau, permite entender tais eventos dentro do contexto dos inícios da expansão do capitalismo mundial, e do encontro daqueles homens saídos da península ibérica com os diversos grupos humanos e civilizações nas terras que viriam a se chamar América.

Além da peça indicada, Arrau trata desta época em outros textos: *Digo que Norte Sur corre la tierra* (escrito em 1980 e publicado em 1982), *Confidencias del marqués el día em que se murió* (escrita em 1988 y estreada em Lima, em 1990), *Colón contra Colón* (escrita em 1990 e estreada em Lima em 1991), *Kan* (escrita em 1990 e estreada em Lima em 1992), *Puerto de Hambre* (escrita em 2003) e *Conquistadores*. Do conjunto, duas se remetem ao primeiro encontro documentado: *Colón...* e *Kan*. As outras se referem; uma delas, *Puerto de Hambre*, trata das expedições ao continente de Pedro Sarmiento de Gamboa; uma sobre o confronto entre os araucanos e a expedição de Pedro de Valdivia, *Digo que Norte Sur corre la tierra*; e duas ocupam-se da conquista do império Inca: *Confidencias...* e *Conquistadores*.

Em 1992 foi comemorado o quinto centenário do encontro entre os navegantes patrocinados pela coroa espanhola e os nativos da ilha Guanani. A ocasião serviu para a divulgação e multiplicação de incontáveis estudos que propunham repensar a América, muitos deles marcados por questionamentos referentes a tal evento histórico e à sua transcendência. O recorte temporal deste

⁴²³ “¡Quiero vivir! Aunque sea un día. Una hora más. Un minuto. No quiero dejar de ser, desaparecer, ser nadie, nada. (...)” ARRAU, op. cit.

trabalho comporta o período de tempo em que as peças foram escritas, e coincide também com o contexto das problematizações às narrativas fundadoras e promessas da modernidade.

O estudo de Lina J. Morales Chacana desenvolvido na Faculty of the Graduate School of the University of Maryland⁴²⁴ se debruça sobre o que denomina *Teatro Hispanoamericano Transfronterizo*, um teatro que amplia as suas fronteiras lingüísticas e espaço-temporais para ser apresentado fora de seu contexto político, histórico e cultural, dentro ou fora da América hispânica.

Embora Morales cite exemplos de obras teatrais da América hispânica, e ainda que se desenvolva a partir de perspectivas distintas, o seu estudo é citado na presente pesquisa porque permite pensar em *Conquistadores* como pano de fundo de uma inquietação comum entre outros criadores teatrais da região. Ademais, Morales considera análises e interpretações das obras por ela aludidas que são desenvolvidas em áreas de conhecimento que não se restringem à crítica teatral. O seu recorte temporal é a virada dos séculos XX ao XIX.

Indica que as obras analisadas contém uma tensão moral e ideológica em relação a discursos hegemônicos. A contingência da censura teria instigado os criadores na busca de uma linguagem alternativa para dar conta do contexto. Assim, o irrealismo, a colagem, a metáfora, tratamentos descontínuos do tempo e de espaço, a intervenção de narradores, possibilitam formas oblíquas para narrar que, vistas do viés pós-moderno, resultam formas de expressão fragmentada e porosa. Estas, devido a seu eficiente tratamento de temas conflitivos, tiveram grande acolhida.⁴²⁵

A partir do observado por Morales pode-se pensar na elaboração de poéticas teatrais apoiadas na experimentação de tais recursos. E, além disso, que a questão da relação entre teatro e história não passaria unicamente pelo tratamento argumental e formal do tema, mas, ainda, que a relação entre estes dois âmbitos possibilitaria ao teatro nutrir-se também da crítica que a teoria histórica fez sobre

⁴²⁴

No trabalho constrói-se uma genealogia das formas e métodos da narrativa histórica na mudança de paradigma moderno- pós-moderno para identificar fenômenos e influências originadas, principalmente, nos pontos convergentes entre História e Literatura que vem modificando os processos e técnicas de narratividade e de construção de personagens no teatro hispano-americano. O trabalho passa por revisar de modo panorâmico o que denomina surgimento do teatro pós-moderno, primeiro no Ocidente e posteriormente na América hispânica. A pesquisadora busca “determinar traços dominantes do teatro pós-dramático [a partir da delimitação de tal termo fez o alemão Hans Thies Lehman] ocidental, e propõe pontos de encontro e desencontro com o desenvolvimento do teatro pos-dramático hispano-americano” produzido no que vai do século XXI a partir de obras teatrais do México, Argentina e Chile. MORALES, Lina: *Hacia un teatro fronterizo: expandiendo las fronteras linuíticas y espacio-temporales sitio web bilíngue (inglês-espanhol) www.hispanictheatre.org*. Tese apresentada à Faculty of the Graduate School of the University of Maryland, College Park, como parte dos requisitos para obter o título de *Master in Arts*, em 2013.

Disponível em: http://drum.lib.umd.edu/bitstream/1903/14160/1/MoralesChacana_umd_0117N_14307.pdf
Visitado em: Janeiro de 2015.

⁴²⁵

Ibidem, p.42-43.

si mesma, o que mostra como os novos sistemas de representação da História alimentaram o teatro. No caso latino-americano, ter-se-ia somado a necessidade de revisar as próprias narrativas escritas sobre o continente, na ocasião dos quinto centenário da chegada dos europeus.

Porém, a escolha dos recursos poéticos que se percebem em *Conquistadores* não teria acontecido devido a motivos relacionados com a censura. Como já foi indicado, o texto não foi publicado nem levado ao palco, ainda. Pode-se interpretar, todavia, que o interesse histórico de Sergio Arrau, ainda que estivesse presente em sua escrita desde a década de 1960, entre finais do século XX e inícios do XXI esteve em sintonia com boa parte da produção local e regional.

Na América do Sul, a virada da década de 1980 para 1990⁴²⁶ encontrou a maioria dos países da região afundados numa crise econômica com altíssimos níveis de inflação e endividamento interno e externo, ao que se somava o conflito interno entre as forças do Estado contra a subversão armada. A partir desta situação de crise, o teatrólogo peruano Hugo Salazar del Alcázar discorre sobre como a crise dos referentes identificatórios encontraram no teatro um âmbito de problematização e também de proposta:

“O novo teatro peruano tenta esta restituição perante o desencontro de uma sociedade pouco coesa e em constante eclosão, em que as diversas formas da violência ultrapassam e cooptam quaisquer institucionalidades e símbolos da identificação. O novo teatro apela inevitavelmente à história para ensaiar a utopia da identidade, da unidade na diversidade.”⁴²⁷

Ainda que o estudioso citado se refira principalmente à produção de coletivos teatrais, a questão da identidade é insistente em *Conquistadores*, sem que se verifique a existência de qualquer possibilidade de utopia da unidade no diverso nem de proposta prática. O que se constata é sua problematização no contexto da conquista do Império Inca. Se levamos em consideração que a peça foi escrita entre 1993 e 2004, é significativo que o autor escolha o período que a historiografia peruana conhece como *Guerras Civiles entre los Conquistadores* para a colocação de tal problema.

O tempo de produção da peça coincide também com o processo que o filósofo argentino Néstor García Canclini aponta como “reordenação mais radical das relações entre o nacional e o global”,

⁴²⁶ Período em que na maioria dos países do continente aplicaram-se as fórmulas do Consenso de Washington, simultaneamente com a quebra e implosão da órbita soviética. Tais acontecimentos serviram para que a partir do liberalismo econômico se propusesse o modelo capitalista como o único possível e, levado ao extremo, à busca por um Estado com menos capacidade reguladora, a supremacia da produtividade em termos de lucro sobre qualquer outra forma de organização social, e a ênfase do individual sobre o coletivo.

⁴²⁷ *El nuevo teatro peruano intenta esta restitución simbólica frente al desencuentro de una sociedad poco cohesionada y en constante eclosión, donde las diversas formas de la violencia rebasan y cooptan cualquier institucionalidad y símbolos de la identificación. El nuevo teatro apela inevitablemente a la historia para ensayar la utopía de la identidad, de la unidad en la diversidad.* SALAZAR DEL ALCÁZAR, Hugo. *Teatro e violencia*, Lima, CEDOC-Campodónico Ed.1990. p.19.

resultado das políticas de abertura econômica e da tomada de controle por parte do capital privado transnacional de setores e serviços sob administração estatal.⁴²⁸

Uma das conseqüências dessa transformação foi o enfraquecimento do Estado como representante máximo da institucionalidade e, com isso, a desestabilização dos relatos e construções nos quais a ideia de nação unificadora se apoiava. No caso da América hispânica acabaram deflagrando-se as violentas e arbitrárias imposições que levaram à determinação das fronteiras das jovens nações que se tornaram independentes do reino da Espanha no século XIX.

A violência a qual Salazar del Alcázar se refere em seu estudo, violência capaz de desbordar a institucionalidade e as simbologias identificatórias durante a segunda metade da década de 1980 no Peru, é a produzida pelo conflito interno que o país vivenciou entre 1980 e 2000. Porém, a aplicação da receita de ajuste econômico do Consenso de Washington foi também uma forma de violência cujas conseqüências se reproduziram em diversos âmbitos como o social, o cultural e o afetivo.

Se no Peru das décadas de 1980 e 1990 a capacidade do Estado foi contestada durante o conflito armado, este foi reduzido ainda mais durante a ditadura Fujimori iniciada em 1992 com o golpe de Estado. Em grande medida, isso se relacionou com o crescente controle dos bens públicos e dos bens simbólicos pelo capital privado transnacional. Na vida econômica e cultural apareceram novos atores em posição de domínio impondo outra organização das relações econômicas, sociais e culturais.

Neste ponto cabe pensar novamente no mito moderno exposto por Dussel, pois do mesmo modo que as vítimas do conflito armado interno no Peru eram vistas como o sacrifício inevitável para a instauração de uma ideal sociedade sem classes, ou para a pacificação; a violência das medidas neoliberais nos países da região era o preço a ser pago pela estabilidade econômica.

Pelo fato de a conquista ter sido um empreendimento de capitais privados, é significativo que o dramaturgo enfatize esse fato, pois um dos motivos da crise de identificações a partir dos estados-nação é a transnacionalização dos capitais no contexto de economia global neoliberal. A partir da consulta à volumosa pesquisa de Bernard Lavallé *Pizarro, Biografía de una conquista*⁴²⁹, pode-se verificar o rigor historiográfico do dramaturgo Sergio Arrau na exposição das relações e

⁴²⁸ GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Latino-americanos à procura de um lugar neste século*. São Paulo: Iluminuras, 2008, p.50

⁴²⁹ LAVALLÉ, Bernard *Pizarro: Biografía de una conquista*. Lima: Institut français d'études andines, Instituto de Estudios Peruanos, Embajada de Francia en el Perú, Instituto Riva-Agüero, 2004.

responsabilidades das personagens nesta cena de conflito, tanto um interesse pessoal sobre o motim, quanto um comum desprezo pelo rei espanhol. Na disputa entre os sócios se apresenta, mais uma vez, que a Conquista foi um negócio privado.

É interessante constatar na cena a ambígua relação com a Coroa⁴³⁰. Os sócios da conquista parecem aproveitar aquilo que esta pode oferecer, mas não se sentem com nenhuma obrigação nem econômica nem de senhorio: a rainha de Portugal (consorte), Isabel de Avis e Transtâmara, na ausência e em nome do rei Carlos I, assinou a *Capitulación de Toledo*⁴³¹, posteriormente, deu a um dos Pizarro o título de *Hidalgo*, e concedeu a Almagro direitos sobre os territórios ao sul.

Este momento de *Conquistadores* pode ser lido em relação ao contexto de produção da peça. Se pensamos na década de 1990 como a época em que o modelo neoliberal foi aplicado na maioria dos países da América Latina é possível encontrar a relação com o que García Canclini refere quando fala do incômodo constituído pelas nações e pelos Estados⁴³² em uma época de transnacionalização dos capitais privados. No diálogo citado enfatiza-se o caráter empresarial da conquista: a referência ao *Quinto Real*, a quinta parte dos ganhos entregue a Carlos V pelos marcos jurídico e de segurança que garantia, é só do investimento de capital de Pizarro e Almagro. Tal interpretação de diálogo teatral se apóia também no emprego da expressão *los capitalistas que aportaron el dinero* (“os capitalistas que aportaram os fundos”) quando as personagens fazem o cálculo dos lucros, pois esta

⁴³⁰ Hernando de Luque não estava satisfeito. Tinha todo o direito de duvidar das capacidades jurídicas e de negociação de Pizarro, soldado experiente, mas sem cultura e pouco conhecedor das sutilezas da retórica. Além disso, era correto que o negociador fosse de alguma maneira juiz e parte na distribuição do que corresponderia aos três sócios. Luque, aliás, enxergava além e queria impedir que, eventualmente, após retornar de Espanha, surgisse entre os sócios um sentimento de injustiça, inclusive a desconfiança de fraude. Então sugeriu a Pizarro e a Almagro partirem juntos para negociar. Não conseguiu nada. (...) Luque teria pronunciado então um discurso retrospectivamente premonitório aos dois homens (...) «Queira Deus, meus filhos, que não cheguem a se negar mutuamente a benção...». Por sua vez, fiel ao seu costume, Pizarro foi parco em palavras e se contentou com afirmar que agiria de acordo com o que tinha sido decidido em comum. Um tempo depois, os três sócios redigiram um contrato em virtude do qual Pizarro se comprometia a negociar como o previsto, «o que faria sem malícia, sem qualquer fraude sem astúcia». Pediria para si o título de governador do Peru, para Almagro o de *adelantado*, ou chefe dos exércitos na nova fronteira, e para Hernando de Luque, a mitra episcopal do primeiro obispado fundado no Peru. Ibidem. p.72.

⁴³¹ Nas *Capitulaciones de Toledo* (26 de julho de 1529), “As diferentes disposições aceitadas pela Coroa eram muito favoráveis a Francisco Pizarro. Ficava autorizado a prosseguir o descobrimento e conquista do Peru sobre duzentas léguas castelhanas do litoral, (...) até a região de Chíncha —no sul da atual capital peruana—, cuja localização era, porém, muito imprecisa na mentalidade dos espanhóis, que só a conheciam pelo que tinham ouvido. Pizarro era também, e sobretudo, nomeado governador e capitão geral do Peru, de maneira vitalícia (...) era igualmente nomeado *adelantado* —quando inicialmente tinha se previsto que isso fosse para Almagro— e *alguacil mayor*, função sobretudo honorífica mas muito importante do ponto de vista hierárquico. (...) Pizarro teve também atribuições muito importantes num campo decisivo. Poderia conceder aos espanhóis terras e terrenos de construção nas cidades, seguindo as normas aplicadas em Santo Domingo mas, principalmente, recebia a possibilidade de designar índios para *encomiendas*, isto é, de recompensar a seu bel prazer aos homens que o acompanhassem. Hernando de Luque seria proposto à Santa Sé como bispo de Tumbes, com mil ducados de renda que seriam tomados dos dízimos futuros. Na espera da decisão papal, foi nomeado «protetor universal de todos os índios da referida província». No que diz respeito a Diego de Almagro, a sua parte era muito menor do que tinha sido considerado no acordo inicial de Panamá entre os três sócios. Não seria pois *adelantado*. As *capitulaciones* faziam dele simplesmente governador da *plaza de Tumbes*, com renda anual de trezentos mil maravedís, nem a metade do que receberia Pizarro. Ibidem. p.75.

⁴³² CANCLINI, op. cit., p.37.

é facilmente reconhecível como própria ao vocabulário financeiro da virada do século XX ao XXI.

O próprio processo das *Guerras Civiles* também se relaciona ao enfrentamento entre o governo da metrópole e a empresa privada. Apesar dos quase cinco séculos de distância entre Cieza de León e Bernard Lavallé, pode-se observar, a partir da leitura dos textos de ambos os autores, que o poder da coroa só se estabeleceu nos territórios conquistados depois da vitória do enviado de Carlos V. Os capitães da conquista e suas hostes chegaram a constituir uma administração própria de terras e mão-de-obra indígena. Estes lhes eram outorgados como pagamento pela conquista e foram chamadas de *encomiendas*. Foi nesse contexto que Gonzalo Pizarro, irmão de Francisco, liderou uma rebelião entre 1544 e 1548, o que é considerado pela historiadora argentina Ana Drigo como um dos primeiros desafios à autoridade real destes conquistadores já transformados em colonos.

É preciso destacar que a personagem de Gonzalo Pizarro também faz parte da peça de Arrau, ainda que de modo indireto. Sem mencionar que se trata de Gonzalo, o dramaturgo atribui a Hernando, perto do final do quadro IV, parte I, a fala que para aquele escreveu Tirso de Molina em *La lealtad y la envidia*: “Pizarro sou, que importa que infinidades venham, que no Cusco imperial sitiados existam trezentos mil a menos de trezentos?”⁴³³.

Como parte do exercício intertextual e do jogo com as identificações, a presença de Gonzalo Pizarro na peça traz consigo o papel que jogou nas *Guerras Civiles*: o reclamo por liberdades absolutas na atividade econômica contra a regulação governamental. Nesse sentido, pode-se observar que na referida revolta de *encomenderos* há também um embate entre duas formas de pensar as relações entre política e economia, pois:

“(...) se percebe aos *encomenderos* como pessoas que entendiam a realidade política de diversas maneiras por viverem numa sociedade em constante construção e transformação. Desta maneira, os argumentos do movimento pizarrista deixam claro que tanto o líder quanto os seguidores se encontravam convencidos da legitimidade de seus atos e os consideravam lícitos sob as formas jurídicas em vigor, mas que, todavia, não tinham mais a força dentro do marco do nascente absolutismo monárquico”.⁴³⁴

Desta maneira, e ainda que o conflito entre Pizarro e Almagro no trecho citado se referisse só ao começo das *Guerras Civiles*, a sentença “se mal agüentamos um rei espanhol (...)” já dá conta do

⁴³³ “Pizarro soy, ¿Qué importa que infinidades vengan, que en el Cusco imperial sitiados tengan trescientos mil a menos de trescientos?” ARRAU, op. cit.

⁴³⁴ “(...) se percibe a los *encomenderos* como personas que entendían la realidad política de diversas maneras por vivir en una sociedad em constante construcción y transformación. De esta manera, los argumentos del movimiento pizarrista ponen de manifiesto que tanto líder como seguidores se hallaban convencidos de la legitimidad de sus actos y consideraban lícitos bajo las formas jurídicas vigentes, pero que, sin embargo, ya no tenían fuerza legal dentro del marco del nascente absolutismo monárquico” DRIGO, Ana. *Tentativas de transformación de legitimación del proyecto pizarrista en el Perú (1544-1548)*. Em: Fronteras de la Historia 11 (2006) Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia (ICANH). p.334. (Trad. nossa)

incômodo destes dois investidores em relação a uma autoridade que limita seus ganhos. Em tal manifestação de mal-estar parecem ecoar as afirmações de Francis Fukuyama quando se refere ao liberalismo econômico: “Numa democracia liberal o Estado é, por definição, fraco: a preservação de uma esfera de direitos individuais significa uma delimitação nítida do poder do estado.”⁴³⁵

A forma violenta em que se produziu a transnacionalização de bens, capitais e produtos culturais é colocada em cena mediante a dramatização daquela apropriação de uma arte nova para o Inca, que num primeiro momento lhe produz prazer, tanto pela experiência como expectador quanto do uso que dela faz para enfrentar a Almagro, mas que quando é produzida no que considera seu território conhecido lhe provoca dor.

O ardil de Castillo à Guaica é o eixo da cena que lhe apresentam os atores múltiplos. A expectativa insatisfeita do Inca em que o teatro trazido e apropriado lhe permita um prazer paliativo para se distrair nesse momento de angústia pode ser lido como a promessa não cumprida que se vivenciou no contexto de escrita dapeça: o projeto democrático produzido pela modernidade como discurso eurocêntrico revelou a sua incapacidade para unificar uma nação que parecia se dissolver.

Isto nos remete ao sentimento de *anômia* que Salazar del Alcázar, referindo-se ao Peru da década de oitenta e que continuou se acentuando nos anos seguintes:

“A brecha entre Sociedad e Estado desenvolvida ao longo de toda a história republicana adquire, amparada sob o segundo belaundato e depois sob o regime de García, os contornos de uma crise que partindo das mais sofisticadas especulações macroeconômicas termina por instaurar-se nas mais íntimas esferas da nossa vida cotidiana.”⁴³⁶

A respeito da referida cena, em que os atores apresentam um entremés escrito por eles próprios, cabe mencionar o fato deste ser apresentado em castelhano, de que não se sabe como esses atores teriam chegado até Cusco e de que Manco Inca demonstre conhecer um autor que produziu no século XVI. É precisamente mediante esta falta de coerência que o dramaturgo Sergio Arrau quebra da ilusão de se estar no tempo histórico dos eventos e chama a atenção para o tempo da escrita.

A hipertextualidade que se opera a partir da mistura de diversos textos, escritos por vários autores, em épocas diferentes, permite também mostrar como o processo de apropriação de um produto

⁴³⁵ FUKUYAMA, Francis. *O fim da História e o último homem*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992. p.42.

⁴³⁶ “La brecha entre Sociedad y Estado desarrollada a lo largo de toda la historia republicana, adquire, amparada bajo el segundo belaundismo y luego bajo el régimen de García, los contornos de una crisis que partiendo de las más sofisticadas especulaciones macroeconómicas termina por instaurarse en las más íntimas esferas de nuestra vida cotidiana.” SALAZAR del ALCÁZAR, op. cit., p.18.

cultural implica num alheamento de si, ao tempo que abre possibilidades a outros auto-reconhecimentos. Isto coloca em questão aqueles referenciais que orientam as construções identificadoras.

A peça se sintoniza, assim (e não só pelo contexto temporal), com os debates sobre as críticas à modernidade na e desde a América Latina, com os questionamentos à noção de identidade, passado e legado como produções sustentadas por narrações. Se na peça analisada se mostra um Manco Inca experimentando a dissolução de tudo aquilo que era seu mundo conhecido, também se presencia como ele opera uma reelaboração de si a partir do que é possível nas novas condições.

Resulta pertinente, então, relacionar essa peripécia com a situação de uma sociedade que vivencia o retorno ao sistema democrático em 1980 e que, uma década depois, encontra-se mergulhada numa hiper-inflação galopante, um conflito armado que se estendeu por todas as regiões do país. O espetáculo da derrubada das instituições do Estado levou os cidadãos peruanos a castigar, mediante o sufrágio, a uma das instâncias mais características em uma democracia representativa: os partidos políticos.

O segundo turno das eleições de 1990, realizado mediante voto universal, secreto e direto, colocou na presidência da república a um independente. Porém, a desconfiança com a política institucional misturou-se a um elemento que foi novidade para alguns e explicável continuidade para outros: elegeu-se como máxima autoridade do país a um filho de japoneses nascido em alto-mar e cuja língua materna foi o japonês.

Novidade, se vista da perspectiva de um setor da população peruana litorânea na sua maioria e acostumada a ter presidentes eleitos com traços fisionômicos mais próximos à Europa mediterrânea, continuidade se vista desde as alturas andinas, sem uma presença do Estado desenvolvimentista e organizador, pois esses cidadãos estavam acostumados a ter um presidente diferente deles.

Contudo, o representante de uma das colônias mais herméticas do país⁴³⁷, entretanto e curiosamente melhor conceituada em termos de qualidades, conseguiu mostrar durante a campanha proximidade e respeito ao eleitor rural, andino, diverso e ancestralmente enfrentado por divisões e rivalidades entre comunidades.

⁴³⁷ Para maior informação sobre este particular pode se consultar: MOROMISATO, Doris, *Okinawa. Un siglo en el Perú*. Lima: Aopcoop, 2003.

De uma maneira similar à de Manco Inca, que acreditou que os *mistis* podiam ser aliados, aquele homem sem trajetória política partidária personificou, para 62,4 por cento dos eleitores peruanos, uma esperança. Porém, e também de modo análogo à personagem da peça de Arrau, o candidato que derrotou ao escritor Mario Vargas Llosa não cumpriu com a sua principal promessa de campanha: em 8 de agosto de 1990, com só 11 dias no poder, Kenya Fujimori aplicou o ajuste econômico⁴³⁸ sob o modelo neo-liberal. Assim, pode-se relacionar o tempo narrado quanto o tempo da narração se se pensa neles como contextos do que Gruzinski denomina perda de referenciais.⁴³⁹

Mas, em *Conquistadores*, a peripécia de Manco Inca não interfere no protagonismo de Almagro. Pelo contrário, a presença quase que protagônica durante dois quadros da peça faz parte de um expediente que o dramaturgo Sergio Arrau ensaiou em outro texto. Na peça *Digo que Norte-Sur corre la tierra* (1982) as duas personagens sobre as quais se narra, num dos momentos fundacionais da história do que veio a se chamar de Chile, perdem suas delimitações a partir dos nomes. Durante a ação dramática, o embate entre o líder araucano Lautaro e o conquistador Pedro de Valdivia enfrenta, por sua vez, duas éticas e duas cosmovisões, e o conflito se impregna de sentimentos e reflexões que as personagens só podem descobrir em si a partir do encontro. Porém, perto do final da peça, o coro de atores - recurso muito empregado por Arrau para (entre outras possibilidades de elaboração de sentido) chamar a atenção para o presente da escrita⁴⁴⁰, formula um jogo de palavras através do contraponto coral que mistura os nomes, dando como resultado: “Lau-Divia... Val-Taro⁴⁴¹” Mais do que uma síntese, o dramaturgo propõe uma perda dos contornos que delimitam ambas as entidades e abre a possibilidade de um entendimento para além das hegemonias (note-se que a ordem se intercambia), das dicotomias (pois não havendo delimitação se impossibilita a existência de contrários) e cria duas palavras novas a partir da relação ambígua do existente.

Em *Conquistadores*, a relação entre Almagro e Manco Inca passa por um processo análogo. A cena já mencionada na qual se produz o contraponto entre ambas as personagens e cuja rubrica sobre o movimento dos atores indica “*Gira e fica de costas ao público*” (...) “*Gira e fica de costas, enquanto gira fica de frente para Almagro*” acontece com as duas personagens em cena tendo consciência das respectivas situações em que se encontram, ambas de crise e desespero. E tanto Almagro quanto Manco Inca, munidos de determinação, decidem dar a revanche contra os Pizarro.

⁴³⁸ *Memórias del Fujishock*. Disponível em: <http://www.larepublica.pe/17-08-2008/crisis-economia-memorias-del-fujishock> Publicado em: 18 de agosto de 2008. Visitado em Abril de 2014.

⁴³⁹ GRUZINSKI, op.cit, p. 82-86.

⁴⁴⁰ Neste ponto convém lembrar que, embora se considere a eventual encenação da peça como um assunto de enorme importância e como um instigante objeto de análise, tal âmbito foge ao recorte temático da presente pesquisa: o texto de literatura dramática. Espera-se desenvolver o referido assunto em um estudo posterior.

⁴⁴¹ ARRAU, Sergio. *Digo que norte-sur corre la tierra*. Madrid: El Público; CDT, 1992. p130.

A afirmação para os dois é a posse do território que consideram seu. Mesmo que antagônicos, eles dão conta de uma crise pessoal que tem como elemento comum a revelação da necessidade de outras atitudes perante as novas circunstâncias: Almagro tem outro olhar para os dirigentes Incas, enquanto Manco percebe que as visões sobrenaturais foram só miragens e que precisa das tecnologias que acaba de conhecer. E essas tecnologias não só se referiam ao armamento, mas também à diferente forma de fazer guerra. Ambos estão incorporando (para usar novamente a palavra do dramaturgo na rubrica inicial, ao se referir a trechos de obras de outros autores) parte do outro para si.

O jogo de espelhos indicado através da rubrica também se produz na partilha entre ambas as personagens da função protagonista. O fato de a peça se chamar *Conquistadores* deve também servir para lembrar que a rápida derrota do sistema político dos Incas deveu-se à aliança que senhorios locais, submetidos por estes, fizeram com os recém-chegados. Os Incas foram conquistadores que, por sua vez, foram conquistados. Assim, Manco Inca faz parte de um grupo conquistador da mesma forma que Almagro.

Inclusive, na peça de Arrau as peripécias de Almagro e de Manco Inca se confundem no trecho recentemente mencionado, e que pertence ao quadro V, parte II. Este termina com as duas personagens constatando a precariedade de sua situação e cogitando uma aproximação. Esta, porém, é muito conflitiva, ao ponto de os dois proferirem a mesma frase a respeito do outro: “desconfio dele como de uma serpente”.⁴⁴²

Além dessa desconfiança, os dois compartilharam o fato de terem sido derrotados pelos Pizarro, o que se constata no quadro VII, parte II. O recurso de colocar em contraponto a personagens que viveram cenas de antagonismo, de fazê-las desenvolver peripécias que se confundem em alguns trechos, de mostrar como foram derrotadas pelo mesmo inimigo e que desconfiam, contudo, entre elas pode ser interpretado como uma crise das possibilidades da identidade como noção fixa e sólida. Esta é apresentada, mais do que sendo mutável e conflitiva, como impossível.

Após a derrota, Manco Inca aparece como testemunha no julgamento de Almagro para negar que tenha se consolidado a aproximação entre eles. Depois, ele deixa a cena com as seguintes palavras:

“Não se respeitou a minha condição de filho do Sol e se escravizou meu povo com sangue e fogo. Fomos esmagados ferozmente. Mas, depois da noite vem

necessariamente o dia. Também vocês como todos os conquistadores, terminarão por cair. (*Retira-se majestosamente*).⁴⁴³

Manco Inca encerra sua presença na peça comprovando que o seu passado não lhe serviu para manter sua condição no presente, para evitar sua derrota. Mais ainda, a fala contém um trecho que a afasta do tempo histórico em que a personagem deixa Cusco: “... se escravizou meu povo com sangue e fogo”.

Aqui, é preciso e importante deter-se no emprego da palavra “escravizou”. Sabe-se que a população nativa dos territórios conquistados não foram escravizados, como sim o foram as milhões de pessoas capturadas e comercializadas no continente africano. Porém, a lógica a partir da qual se estabeleceu o direito dos conquistadores sobre as populações submetidas pode ser buscada na *Controversia de Valladolid* (1551-1552). Este foi o debate jurídico, teológico e filosófico entre o jurista Ginés de Sepúlveda e filósofo dominicano Frei Bartolomé de las Casas. Porém, tal termo pode ser entendido como parte da oração completa e que tem como complemento a referência ao “sangue” e ao “fogo”. Tais elementos referem-se às armas empregadas na conquista militar. Mas, o fato de que precisamente o Inca se expresse em castelhano faz pensar em outras armas que foram trazidas pelos conquistadores: junto com o idioma, estes teriam se valido dos instrumentos ideológicos que foram produzidos no mencionado debate do século XVI. Este é um dos eventos e elementos chave para compreender a lógica da dominação colonial na modernidade.

O filósofo Enrique Dussel, argentino residente no México desde a década de 1970⁴⁴⁴, aponta a chamada *Controvérsia de Valladolid* como um dos debates fundadores da modernidade. O assunto discutido foi o que eram os indígenas das terras que o Reino de Castela começou a explorar e conquistar. O antagonismo se deu entre a tese de que se tratavam de não humanos e desprovidos de alma, contra a de que eram humanos, mas em estado de barbárie.

Em 1550 [Bartolomé de las Casas] enfrenta Ginés de Sepúlveda em Valladolid, *o primeiro debate público filosófico e central da modernidade*. (grifo no original). A pergunta constante face à modernidade será: Que direito tem a Europa de dominar colonialmente as Índias [Ocidentais]? Uma vez resolvida a questão (que, filosoficamente, Bartolomé, refuta convincentemente, mas que fracassa rotundamente na práxis colonial moderna das monarquias absolutas e do sistema capitalista como sistema-mundo), a modernidade *nunca mais* (grifo no original) se perguntará, existencial e filosoficamente, por esse direito à dominação da periferia até a atualidade. Este direito à dominação irá impor-se *como a natureza das coisas e estará subjacente* (grifo no original) a toda a filosofia moderna. Ou seja, a filosofia moderna posterior ao século XVI irá desenvolver-se como pressuposto óbvio e oculto à não necessidade *racional* (porque é impossível e irracional) de

⁴⁴³ “No se respetó mi condición de hijo del Sol y se esclavizó a mi pueblo a sangre y fuego. Se nos aplastó ferozmente. Pero tras la noche viene necesariamente el día. También Uds. como todos los conquistadores, terminarán por caer. (*Se retira majestuosamente*).” Ibidem.

⁴⁴⁴ Dussel viu-se obrigado a emigrar ao México por causa da perseguição do governo argentino da época. Assim, e por coincidência, tem algo em comum com Jorge e Irene, personagens da peça *Los móviles*.

fundamentar ética e politicamente a expansão européia, o que não impede que se imponha essa dominação como o *facto* (grifo no original) incontestável de ter construído um sistema mundial assente na contínua exploração da periferia.⁴⁴⁵

A partir desta colocação, poder-se-ia relacionar a menção ao sangue que Manco Inca faz na peça não só como menção à violência, mas ao elemento ideológico que se usou como arma de conquista e que naturalizou a inferioridade dos nativos. É precisamente essa razão fundada na necessidade de justificar uma dominação, de ter servido como instrumento ideológico para a colonização, o mito da modernidade referido por Dussel, a que fundou também os pressupostos sustentadores da organização hierárquica colonial e que se prolongaram durante as repúblicas latino-americanas.

Depois de anunciar que todos os conquistadores terminam por cair, como aconteceu com os próprios Incas, Manco Inca sai de cena. Segundo a historiografia peruana, com isso se inicia o período conhecido como os Incas de Vilcabamba, uma resistência armada à dominação que durou quarenta anos.

E, enquanto Manco Inca sai com a dignidade de quem confia na chegada inevitável do dia depois da noite, de quem se afirma como possibilidade no futuro, Almagro termina sua peripécia e encerra a peça reclamando pela possibilidade de existir no presente, tanto no interior da peça feito produto cultural, quanto da cena como o “aqui e agora” produzido quando “*olha para a platéia como um deus que defraudou*”. Como Manco Inca, ele sai com dignidade mas, no seu caso, isso se sustentaria também no desencanto de todo um sistema de pensamento que o produziu como conquistador.

IV.2 Sentimentos e afirmações de pertença

Conquistadores tem como personagem central Diego de Almagro (Almagro, La Mancha, 1474 [?] - Cusco, Peru, 1538) e sua ação se passa durante um período que começa com as disputas pela posse da cidade de Cusco entre ele e Francisco Pizarro (Estremadura, 1478 [?] - Lima, 1541), seu sócio na empresa da conquista, e termina com a sua Almagro depois de ser derrotado por Hernando Pizarro na *Batalla de las Salinas* (abril de 1538).

A sequência de fatos mencionados na peça faz parte do processo que a historiografia peruana chama as *guerras Civiles entre los conquistadores*. Este é um conjunto de eventos que começa como um conflito entre os próprios espanhóis em território inca, e que depois se converte num enfrentamento

⁴⁴⁵

DUSSEL, Enrique. *Mediações anti-cartesianas sobre a origem do anti-discurso filosófico da modernidade*. Em: SOUSA SANTOS, Boaventura de e Maria Paula MENESES (Orgs). *Epistemologias do Sul*. Coimbra: Almedina, 2009. p.308-309.

entre estes e a Coroa espanhola. Os conquistadores já estavam estabelecidos e tinham se aliado aos poderes nativos, em muitos casos até mediante relações de parentesco.

No que se refere aos sentimentos em relação ao fato da conquista, o psicanalista peruano Max Hernández indica que a derrota, captura e morte do inca *Atahualpa* pelos conquistadores é um momento traumático na história peruana, e assim estaria entre os episódios-chave na configuração das duas narrações contrapostas nas pessoas que, com o passar do tempo, chamar-se-iam de peruanas. Uma seria a que virou escrita como instrumento de registro dos vencedores, carregada de um sentimento de superioridade. Outra foi aquela que persistiu na tradição oral dos vencidos e que recolheu os sentimentos de tristeza e humilhação.⁴⁴⁶

A identificação com o bando dos vencidos teria se arrastado e perdurado até os dias de hoje, inícios do século XXI. Os sentimentos referidos por Hernández colocam-se como uma explicação de diversos momentos da história peruana em que as circunstâncias foram percebidas como um desmembramento e ausência de um futuro possível (o logro da rebelião de Túpac Amáru II em finais do século XVIII foi um exemplo). Eles resultariam da percepção da conquista como a derrota depois do enfrentamento entre espanhóis e Incas.

Devido à transcendência que Hernández outorga ao referido evento, pode-se pensar nele como parte importante do que Stuart Hall chama de narrativa da cultura nacional, primeiro, como narrativa da nação, isto é, uma das imagens e eventos que representam as experiências partilhadas que dão sentido à nação. Mas, e também em baseando-se em Hall, o aniquilamento de Atahualpa por parte dos conquistadores tornou-se um mito fundacional, e isso contém já um problema se se articula com o pensamento destes dois estudiosos: fala-se de uma cultura nacional cujo mito fundador é um trauma fundador.

Embora o trauma que menciona Hernández refira-se ao caso peruano, a ação da peça se desenvolve num tempo em que não existiam os conceitos nem de América Latina, nem de Peru, nem de Espanha: a operação de desmontar as narrações fundadoras parte do enfraquecimento da dicotomia conquistador-espanhol contra conquistado-nativo.

Assim, analisar-se-á a relação das personagens com o território em que se encontram⁴⁴⁷. Pretende-se

⁴⁴⁶ HERNANDEZ, Max. *¿Es otro El rostro Del Perú?* Lima: Agenda Perú, 2000, p. 29

⁴⁴⁷ Sobre esse tema e a partir da antropologia recomenda-se consultar: FLORES GALINDO, Alberto. *Buscando um Inca: Identidad y utopía en los andes*. Lima: Horizonte, 1994.

demonstrar que no texto de Arrau os conquistadores não podem ser equalizados com a coroa espanhola, assim como os nativos do que hoje se conhece como América do sul não podem ser equalizados com império Inca, nem com qualquer denominação identitária. Deste modo, a peça viria a permitir uma reflexão sobre os complexos processos que permitem a construção de um sentimento de pertença, e abrir outras possibilidades de leitura sobre o evento histórico visto por Hernández como a origem de um trauma fundacional.

Sobre este particular, propor-se-á uma leitura da peça que aponte para o caráter problemático dos sentimentos elaborados a partir da identificação com um ou com outro desses grupos em conflito, por estes não existirem como grupos definidos e coesos, nem representarem a entidades geopolíticas consolidadas.

Sobre essa questão, Gruzinski alerta sobre a “cilada [que] espreita o pesquisador: a noção de identidade que atribui a cada criatura ou a cada grupo humano características e aspirações igualmente determinadas, supostamente fundadas num substrato cultural estável ou invariável”.⁴⁴⁸ É isso o que se pode verificar na peça de Arrau: as identidades entre as personagens em conflito não podem ser encerradas em categorias identificatórias precisas e estáveis.

Na crônica de Cieza de León, o emprego do termo “guerra civil” evidencia o posicionamento do escritor perante a terra recém-conquistada. É inevitável pensar que o significado político de tal expressão nos inícios do século XXI dista muito daquele do século XVI na Espanha. É precisamente sobre o que pode se entender como guerra civil que o dramaturgo Sergio Arrau, fazendo com que a ação da sua peça se passe em tal contexto histórico, problematiza a relação entre poder, território, indivíduos e sentimentos. Assim, o próprio uso de tal expressão para se referir aos conflitos entre os conquistadores no século XVI, já diz respeito da premissa de Cieza de León: o território que foi do império Inca pertence ao império espanhol, chama-se *Perú* e se encontra sob a autoridade do rei Calos V. É precisamente isso o que a peça *Conquistadores* viria a contradizer, como se pretende verificar nas páginas seguintes.

Na busca de uma delimitação do conceito de guerra conta-se com o auxílio de Carl von Clausewitz (1780-1831), que define a guerra como um ato violento que busca levar o inimigo a fazer a nossa vontade⁴⁴⁹. Para o autor prussiano, a violência ou força física é o meio para conseguir submeter, compulsoriamente, o inimigo à nossa vontade. Para conseguir tal objetivo este deve ser desarmado.

⁴⁴⁸ GRUZINSKI, op.cit., p52.

⁴⁴⁹ *On War (Vom Krieg)* (1832). www.clausewitz.com. Visitado em: 03-11-2013

Já guerra civil pode ter variedade de definições que divergem entre si na determinação do espaço físico e dos grupos em conflito. Inclusive, para estabelecer o status jurídico dos envolvidos é necessário diferenciá-las de outras figuras como a insurreição, a revolta ou o conflito armado interno, assim como aconteceu durante a pesquisa da Comissão da Verdade e Reconciliação⁴⁵⁰ (CVR) que trabalhou entre agosto de 2001 e agosto de 2003. Investigou-se os crimes cometidos durante o conflito interno acontecido no Peru entre 1980 e 2000.

Tanto o contexto de produção e a época histórica em que se desenvolve a ação dramática tem em comum a violência militar, a ausência de narrativas e sentimentos unificadores, a perda de referenciais que marcam ações e afetos.

A possessão de Cusco, cidade capital do incanato, foi o motivo das disputas entre Francisco Pizarro e Diego de Almagro, sócios na empreitada conquistadora. Porém, nos seus respectivos textos, tanto Cieza de León quanto Sergio Arrau também levam em consideração outra força que entrava na disputa, ou seja, o grupo liderado por Manco Inca e que buscava restabelecer o poder da família de estirpe cusquenha e recuperar o controle do território do império. Mas, à diferença do cronista espanhol, o dramaturgo não pensa nesse violento período como uma guerra civil.

É preciso levar em consideração a diferença entre os afetos das personagens na peça em relação aos que puderam ser experimentados pelas personagens históricas do século XVI. A análise das noções e dos sentimentos de pertença que manifestam as personagens da peça permitirá verificar de que maneira pode resultar inadequada a interpretação do confronto somente como o enfrentamento entre invasores alheios e invadidos nativos, ambos os grupos representando unidades políticas coesas e homogêneas.

Pretende-se elaborar uma leitura da peça que permita perceber as difíceis relações afetivas a respeito do lugar em que se vive, considerando a peça no seu contexto de produção e refletindo sobre a época em que se deram os eventos aludidos nela. O propósito é indagar sobre as problematizações levantadas pelo dramaturgo, mediante seu produto artístico, a respeito do contexto em que escreve e cria.

Como já foi indicado anteriormente, a disputa entre os conquistadores aparece nas primeiras cenas da peça. Segundo a historiografia peruana, tal conflito segue-se a um período de violência política

⁴⁵⁰Disponível em: <http://cverdad.org.pe/ifinal/> Visitado em: 4-10-2013.

iniciado antes inclusive da chegada dos europeus. Depois da morte de Inca Hayna Cápac, o seu filho Huáscar é colocado na cabeça do império e com ele começa uma reforma que visa fortalecer a administração da capital em detrimento das *panacas*⁴⁵¹. Apoiado pelos interessados na manutenção da ordem vigente, Atahualpa, filho ilegítimo de Huayna Cápac e nascido em Quito, chega ao poder após uma cruel guerra contra seu irmão, a quem mandou assassinar. Assim, pode-se observar que os contextos da peça, tanto dos fatos históricos em que se desenvolve sua ação dramática quanto da produção, estão marcados pela violenta transformação da vida nos âmbitos social, político e econômico.

A seguir, apresentar-se-ão argumentos que, a partir das personagens da peça, permitirão questionar os sentimentos e afirmações de pertencimento aos territórios em disputa durante tempos de conflito e de mudanças radicais. A maneira como as noções e sentimentos de pertença são desenvolvidas nas diferentes personagens indica também a necessidade de se perguntar como poderia ser vivenciada a questão das nacionalidades na América hispânica durante a virada do século XX para XXI, época de tensão global entre a fragilidade das fronteiras geopolíticas e culturais, e o surgimento de movimentos nacionalistas, ecologistas e étnicos.

Nascidos durante o processo de unificação de dois reinos na península ibérica após o casamento em 1469 dos reis Católicos Isabel de Castilla y Fernando de Aragón, as personagens de Diego de Almagro e de Francisco Pizarro podem servir para problematizar a construção da figura dos invasores espanhóis. O historiador colombiano Jorge Gamboa⁴⁵² afirma que só alguns elementos davam coesão às companhias que soldados aventureiros constituíam para a empresa de exploração e conquista de terras em ultramar. Para o estudioso a consciência de serem espanhóis se construiria depois de chegarem à América, pois antes disso viam-se como vascos, andaluzes, estremenhos ou manchegos. Em terras americanas eles passaram a se afirmar como espanhóis, a partir da diferenciação baseada em elementos raciais e religiosos.

A partir das colocações do pesquisador colombiano pode-se pensar que a crise das construções identificatórias devido à colisão entre as personagens que a peça recria provocou uma ausência dos referências sobre “seu solo”. Após a rubrica e a cena introdutória, e a saída sua caricatura, já referidas anteriormente, Almagro vai ter a sua primeira perturbação:

⁴⁵¹ Grupo familiar nobre com poder locais.

⁴⁵² GAMBOA, Jorge. *Encomienda, identidad y poder: La construcción de la identidad de los conquistadores y encomenderos del NuevoReino de Granada, vista a través de las Probanzas de méritoy servicios (1550-1650)*. Bogotá: Intituto Colombiano de Antropología e Historia. 2002.

ALMAGRO.- Eh! Oi! Espere! Que loucura é esta? Alucino? Quem era aquele palhaço que pretendia me imitar? Faz já um tempo que me acontecem coisas esquisitas, como de pesadelo. Estarei ficando louco? Não, Almagro, estou lúcido e muito acordado, sei porque me doem as articulações. Mas, pelo menos graças à dor eu constato que estou vivo. (*Mira em volta de si*). Este lugar me lembra de Cusco. Mas, claro, se é meu Cusco! Amo esta cidade como se fosse a minha mulher. Em vez de Cusco devia chamá-la minha Cúsica! Pizarro quer se apoderar de ti, mas esse traidor mal nascido não conseguirá jamais. (*Ingressam Francisco Pizarro e a Atriz Múltipla que interpreta a Cúsica. Almagro se oculta*).⁴⁵³

Não há no Almagro que abre a peça nada que o vincule com a Espanha. A personagem apresenta-se tendo já muita idade e, lembrando a cena inicial já citada, empregando os pronomes possessivos “minhas” para se referir ao calmo e belo das montanhas andinas, e “meus” para falar de Cusco, mas o sentimento que manifesta parece indicar pertença, mais do que propriedade. Observa-se em Almagro a exaltação de quem fala apaixonadamente da própria terra. A breve descrição remete a uma paisagem andina que reconhecerá depois como a cidade de Cusco, motivo do conflito na ação da peça. Em seguida, o velho que entrou e permanece em cena, e que é capaz de se reconhecer no outro - mesmo que caricaturizado, questiona sua lucidez, e insiste no vínculo afetivo com o lugar.

O fato de esse conquistador não mostrar qualquer vínculo afetivo com a Espanha é uma forma diferente de apresentar esta personagem. Almagro não fala do lugar de partida, mas do espaço em que se encontra e é esse o traço fundamental da personagem teatral criada por Arrau: a despreocupação com o passado mais remoto, com a origem, em favor da expectativa do presente e do futuro e isso o diferencia completamente daquele Almagro em particular, e conquistador em geral, que será retratado por um dos autores cujos textos Arrau incorpora nesta peça: Tirso de Molina, que escreve a sua *Trilogia de los Pizarros* para celebrar, por encomenda, o sobrenome Pizarro. Para tanto, Tirso cria nos seus textos um vínculo entre os conquistadores e a coroa espanhola que é contradito por informações históricas que aparecem na peça *Conquistadores*.

Para analisar este ponto, acudir-se-á com as reflexões do investigador português Fernando Catroga

⁴⁵³

“Se escucha música española del siglo XVI, que va derivando a música incaica o andina. Ingres a Diego de Almagro, hombre viejo, que respira complacido./ALMAGRO.- ¡Ah, mis montañas andinas! ¿Dónde se encontrará aire más puro, mayor belleza? Y tanta paz, tanta tranquilidad./(*Ingres el Actor Múltiple personificando a un Almagro caricaturesco, que vocifera espada en mano. El verdadero Almagro lo mira asombrado*)/ACTOR.-“¡Matadle! ¡Cerrad las puertas! ¡Vive Dios, que he de agotar/estos Pizarros, y dar/a pasiones descubiertas/castigo que el mundo espante!/Derecho me sobra y basta/para el imperio que busco/y el valor ha de adquirir/a coronarme en el Cusco.” (TIRSO)./(*Luchando denodadamente con el aire, el Actor Múltiple sale de escena*)/ALMAGRO.- ¡Eh! ¡Oye! ¡Espera! ¿Qué locura es esta? ¿Alucino? ¿Quién era ese payaso que pretendía imitarme? De un tiempo a esta parte me pasan cosas extrañas, como de pesadilla. ¿Me estará volviendo loco? No, Almagro, estoy lúcido y muy despierto, lo sé porque me duelen las articulaciones. Pero siquiera gracias al dolor constato que estoy vivo. (*Mira en torno suyo*). Este lugar me recuerda al Cusco. ¡Pero claro, si es mi Cusco! Amo a esta ciudad como si fuera mi mujer. En lugar de Cusco debería llamarla ¡mi Cúsica! Pizarro quiere apoderarse de ti, pero ese felón mal nacido no lo conseguirá jamás./(*Ingresan Francisco Pizarro y la Actriz Múltiple que personifica a Cúsica. Almagro se oculta*).” ARRAU, 2004, inédito.

sobre a “pátria”, entendida como um assunto fundador de narrativas de origem. O estudioso desenvolve a noção de pátria a partir de pressupostos muito presentes na literatura do Século de Ouro espanhol, em geral, e de Tirso de Molina, em particular: “Bem vistas as coisas, como “terra dos pais” (e os seus respectivos mitos) a “pátria” é a origem de todas as origens, húmus sacralizado que, se gera, também filia e se impõe, quase holisticamente, como uma herança e como um dever de transmissibilidade, ou melhor, como um destino, ou mesmo como uma vocação”.⁴⁵⁴

A escrita de Arrau apresenta um Almagro a partir de várias informações e uma das primeiras é o fato de não se conhecer sua filiação. Ainda que a cena em que esses dados aparecem seja analisada posteriormente, é oportuno mencionar que a bastardia de Almagro é apresentada na peça como um aspecto fundamental na caracterização do protagonista em relação ao conjunto do texto, mais do que como um dado biográfico,

Na construção do conquistador celebrado por Tirso percebe-se que o sentido para a vida e as ações está fortemente arraigado na herança legada pelos ancestrais, cujos restos, pelo fato de repousarem na terra, faz com que se identifique solo e origem. De certa forma, a terra passa a ser objetivação do passado inacessível e é nessa relação que se cultiva essa noção de pátria. Nisso se fundamenta o Pizarro que Tirso elabora na sua trilogia do século XVII, e que trata o sobrenome como uma instância que aparece nas três peças, em três diferentes personagens: os irmãos Francisco, Hernando e Gonzalo. Contrariamente, Arrau elege Diego de Almagro, sócio da conquista que, muito pequeno, foi abandonado na porta de uma igreja e criado por um frade, isto é, alguém cuja origem é desconhecida, como protagonista do seu texto. O que é referido por Tirso para envilecer a personagem, em Arrau é ponto de partida para uma construção afirmativa de si, pois é precisamente o fato de não ter uma raiz o que outorga ao seu Almagro a liberdade de não carregar com qualquer obrigação em relação ao passado e a qualquer solo que o objective.

Porém, Arrau confronta a personagem com um duplo a partir da incorporação de um trecho pertencente a um texto do século XVI: um Almagro caricato interfere e profere as falas que escreveu o dramaturgo espanhol Tirso de Molina (1579-1648) na sua peça *Amazonas em las Indias*, quase um século depois da morte do conquistador. Este texto, pela sua vez, faz parte da *Trilogia de los Pizarro* escrita entre 1626 e 1632.

Sabe-se que o dramaturgo espanhol escreveu a *Trilogia dos Pizarro*, da qual faz parte a mencionada

454 CATROGA, Fernando. *Pátria, Nação, Nacionalismo*. Em: TORGAL, Luis Réis et Al. (Orgs.). *Comunidades imaginadas: nação e nacionalismos em África*. Coimbra : Imprensa da Universidade de Coimbra, 2008. P 10.

peça, por encomenda. Segundo a pesquisadora Helena Lima⁴⁵⁵ o sobrenome passou a ser motivo de vergonha para os descendentes do conquistador devido a diversos atos cometidos pelos irmãos Francisco, Hernando e Gonçalo durante a Conquista e o período das guerras civis. A trilogia de Tirso de Molina terá como personagem protagonista em cada peça a um dos Pizarros mencionados. O dramaturgo espanhol, cujo nome verdadeiro era Gabriel Tellez, sentia uma grande admiração pela família Pizarro por ele próprio ser frade e pertencer à Ordem dos Mercedários, que acompanhou aos conquistadores e foi favorecida por Francisco. Helena Lima afirma, em sua investigação, que o religioso assume o encargo e que não lhe foi possível conhecer o valor cobrado aos descendentes do conquistador ou se existiu mesmo um pagamento.

Em *Conquistadores* há dois Almagros e se estabelece entre eles uma tensão que vai se manter ao longo da peça. Um se afirma a partir do amor aos Andes. O outro, vai ser constituído a partir das falas que Tirso escreveu para a personagem de *Almagro, el mozo*, filho ilegítimo e mestiço do sócio da conquista. Arrau as coloca no seu “outro” Almagro, e por trás dele estaria o objeto da sua crítica embutida no ato caricatural: o Almagro criado por Tirso de Molina, numa peça feita sob encomenda e com propósitos celebrativos, e num momento em que Espanha, já consolidada como monarquia nacional, possuía um teatro atravessado pelo chamado Século de Ouro.

Pode se verificar que na peça há a idéia de início a partir das próprias ações no solo dos novos territórios, e que pode ser observada já na escolha dos versos de Pablo Neruda para confrontar Diego de Almagro, o que acontece em Quadro I, parte I:

ALMAGRO.- (...) Onde estou, afinal? É isto verdade ou fantasia?
 ATOR.- (Tirando o disfarce). Seja o que for, terá que entrar, Almagro.
 ALMAGRO.- Entrar onde?
 ATOR.- Na ação.
 ALMAGRO.- Qual ação?
 ATOR.- Aquela que começou em Panamá, não se lembra?
 “No Panamá uniram-se os demônios.
 Foi aí o pacto dos furões.
 Uma vela apenas iluminava
 quando os três chegaram por um.”⁴⁵⁶
 (Almagro senta à uma mesa. O Ator Múltiplo se converte em Pizarro e entra a Atriz
 Múltiplo no papel de Luque).
 Antes chegou Almagro antigo e caolho,
 Pizarro, o maior suíno
 e o frade Luque, cônego entendido
 em trevas. Cada um deles

⁴⁵⁵ LIMA, Helena. *Imagens da conquista andina: memória histórica, mitificação e desconstrução. Os Pizarros vistos por Tirso de Molina e Felipe Guaman Poma de Ayala*. Tese de Doutorado defendida em 2010 no programa de Pós-graduação do Instituto de Letras da Universidade Federal Fluminense. (p.102) A consulta da citada pesquisa se justifica pelo fato de ter sido co-orientada pelo Prof. Dr. Miguel Zugasti, da Universidade de Navarra, quem é considerado especialista em peças “por encomenda”.

⁴⁵⁶ Os versos de Pablo Neruda em português foram extraídos de: NERUDA, Pablo. *Canto Geral*. Tradução de Paulo Mendes Campos. São Paulo: Círculo do livro – DIFEL. S/data.

escondia o seu punhal para as costas
do associado, cada um deles
com olhar nauseabundo nas escuras
paredes adivinhava sangue.⁴⁵⁷ (NERUDA).⁴⁵⁸

A descrição que Neruda faz dos sócios coloca ênfase na cobiça, na prontidão de cada um deles para a traição, e no ambiente de sórdida escuridão no encontro onde selariam a empresa da conquista. Destaca-se que aparece Panamá como início da ação, primeiro na fala do ator múltiplo, e depois no verso, que contém referências demoníacas no relato desse pacto inicial.

Porém, a personagem protagonista na peça de Arrau vai outorgar um valor afirmativo a esse momento, que passará a significar para ele a oportunidade de uma nova origem. Para tanto, realiza a ação no presente de proferir uma fala mediante a qual estabelece uma divisão entre passado e futuro:

ALMAGRO.- (*Batendo na mesa, levanta-se*). Cheguei a ser aquilo que quero ser, voto a tal! (*Saem a Atriz e o Ator*). Tenho andado a fabricar o meu destino passo a passo. Levando o nome de um triste vilarejo manchego, eu me construo a mim mesmo, sem dever nada a ninguém. Eu mesmo tenho me engendrado! Aqueles, para os que fui estorvo inesperado de um prazer efêmero, jamais existiram.⁴⁵⁹

Esse pequeno monólogo age na peça como um ritual de passagem em que se apela à força criadora da palavra. Assim, após ter renunciado a qualquer relação de pertencimento com a Península, e com isso a toda possibilidade de raiz ou de ancestrais cujo descanso em alguma terra lhe produza qualquer sentimento de pertencimento a ela, a personagem se coloca em um não-lugar. Porém, essa ação dá Almagro o poder de eleger sua pertença e construir a si. A partir disso, tal personagem pode ser pensada de maneira diferente ao conquistador que se apropriou do que não lhe pertencia. No trecho citado, observa-se uma referência desprovida de qualquer compromisso ou sentimento positivo a respeito do lugar de nascença⁴⁶⁰. A negação de qualquer raiz se consolida na afirmação “eu mesmo tenho me engendrado”.

⁴⁵⁷ Trad. nossa.

⁴⁵⁸ “ALMAGRO.- (...) ¿Dónde estoy, al fin? ¿Es esto verdad o fantasía? /ACTOR.- (Despojándose de su disfraz). Sea lo que fuese, tendrás que entrar, Almagro. /ALMAGRO.- ¿Entrar a dónde? /ACTOR.- En la acción. /ALMAGRO.- ¿Qué acción? /ACTOR.- La que se inició en Panamá, ¿no recuerdas? /“En Panamá se unieron los demonios. /Allí fue el pacto de los hurones. Una bujía apenas alumbraba /cuando los tres llegaron uno a uno. (Almagro se sienta a una mesa. El Actor Múltiple se convierte en Pizarro e ingresa la Actriz Múltiple en el rol de Luque). /Primero llegó Almagro antiguo y tuerto, /Pizarro, el mayoral porcino /y el fraile Luque, canónigo entendido /en tinieblas. Cada uno / escondía el puñal para la espalda /del asociado, cada uno / con mugrienta mirada en las oscuras /paredes adivinaba sangre. (NERUDA).” ARRAU, op. cit.

⁴⁵⁹ “ALMAGRO.- (*Dando un golpe en la mesa, se levanta*). Llegaré a ser lo que quiero ser, ¡voto a tal! (*Salen la Actriz y el Actor*). He ido fabricando mi destino paso a paso. Llevando el nombre de un triste villorrio manchego, me construyo a mí mismo, sin deberle nada a nadie. ¡Yo mismo me he engendrado! Aquellos, para quienes fui estorbo inesperado de un placer fugaz, nunca existieron.” (ARRAU:2004,inédito)

⁴⁶⁰ A cidade de Almagro pertence a comunidade autônoma de Castilla-La Mancha, de onde vem o gentílico “manchego”. O prefixo “Al” denota, nas línguas ibéricas, a muito provável origem árabe da palavra.

Catroga, como continuação da citação anterior, também afirma que “Se a narrativa que liga estas características pontualiza a temporalização da idéia de “pátria”, surge como lógico que ela igualmente organize as apropriações afetivas do espaço, trabalho projectivo através do qual o território (...) será reconhecido como paisagem”⁴⁶¹. A partir disto, pode-se afirmar que Arrau coloca como personagem central de sua peça *Conquistadores* um homem que pode realizar outra temporalização, sobre o presente e em direção ao futuro, na elaboração de outra narrativa. Assim, organizar-se-ão os seus sentimentos em relação à terra a partir de sua ação nela e sobre ela, e poderá se reconhecer, assim, como parte da paisagem. É isso que poderia ser relacionado com o fato de a peça começar com a imagem acústica criada pela passagem da música espanhola do século XVI à música incaica ou andina, e que a primeira fala da personagem seja a manifestação do seu sentimento sobre uma paisagem andina específica: a sua. E isso também permite interpretar o seu poder para engendrar a si próprio como é a ação de construir seu destino, de contar sua própria história e elaborar uma narração identitária.

As terras andinas teriam lhe dado a possibilidade de se inventar e de passar a existir através de sua relação com elas. É essa a personagem que Arrau apresenta em sua peça: um ser novo, gerado a partir de sua própria ação e dos afetos que estas vão produzindo, ação que teria feito nascer a si nesse solo: uma construção identificatória fundamentada no sentimento de pertença.

Esta premissa permite ler a cena seguinte como uma desmontagem da idéia de que o reino da Espanha conquistou os domínios dos Incas:

[Almagro e Pizarro](Se medem com o olhar, como dois espadachins. Finalmente, relaxam com enorme sorriso)
 E aí, sócio, dá quanto para cada?
 PIZARRO.- Dá quanto do quê, compadre?
 ALMAGRO.- Vai...não se faça...
 PIZARRO.- Ah! Tá falando...
 ALMAGRO.- Exatamente.
 PIZARRO.- Bom...
 ALMAGRO.- Daí?
 PIZARRO.- Tem... alguma coisinha, irmão.
 ALMAGRO.- Coisinha! Tá de sacanagem comigo? Vai, vai, pagando... (...)
 PIZARRO.- Somos três os sócios, não é?
 ALMAGRO.- E os três dividiremos as ganâncias em partes iguais.
 PIZARRO.- Claro, claro... Aqui entre nós, acha justo dar ao gorducho Luque a terceira parte? Se não fez nada... Eu acho isso até pecado. (...)
 ALMAGRO.- Também ele morreu, se bem que não de fome precisamente.
 PIZARRO.- Morreu o gorducho? Quando?
 ALMAGRO.- Estourou depois de uma comilança bem farta. Esqueceu que não é saudável fornicar enquanto se faz a digestão. De modo que agora só restamos nós dois, e portanto os ganhos devem ser repartidos em partes iguais.(...)

461

CATROGA, op. cit., p.10.

PIZARRO.- Aliás, você não esteve na grandiosa façanha de capturar o Inca. (...) Está bem. Entre ciganos não vamos nos ler a mão. Foi engano. Vou castigar o tesoureiro por fazer tão mal as contas. Não se preocupe, vou remediar de imediato. Olha: da parte que me corresponde vou te entregar 120 mil ducados. O que acha?

ALMAGRO.- Não é suficiente.

PIZARRO.- Mas..!

(...)

ALMAGRO.- Mas, sim os capitalistas que aportaram os fundos a Luque.

PIZARRO.- Eu não conheço nenhum, e você?

ALMAGRO.- Vão exigí-lo.

PIZARRO.- Que se ferrem. Neste assunto estamos somente você e eu.

ALMAGRO.- Esquece do Rei.

PIZARRO.- Terá seu quinto, mesmo que não o mereça. Vamos nos acertar como amigos, meu irmão. O que é do Dieguito? Gosto do teu filho como se fosse meu. É a tua cara. Só restaria tirar um olho para que fique igualzinho.

ALMAGRO.- Diego será o que eu não pude ser: um Senhor. É por ele que exijo trato justo. Você negociou na Espanha a *Capitulación de Toledo* sem levar em conta para nada os meus interesses. Isso é de amigo? (...) Tudo você abocanha. É Governador porque foi na Espanha a reclamar nossos direitos. “Nossos” direitos! Para arrematar voltou de lá com a cáfila de irmãos que chegaram com dentes e garras bem afiadas. Sendo o pior de todos o Hernando, o sofisticado, o fino, o filhód’algo. (...) Mas, falemos de algo mais importante: O que pensa fazer com Atahualpa?(...)

PIZARRO.- Sem dúvida é um grande senhor, o índio de merda.

ALMAGRO.- Tem que desaparecer. (...) Livre, vai nos eliminar, jogando xadrez e falando castelhano. (...)

PIZARRO.- Seria bom mandar para a Espanha. (...) Lá o Rei vai tratá-lo como a um igual.

ALMAGRO.- E nós ganhamos o quê? O fulano impedirá que aproveitemos a conquista no nosso benefício... digo, no engrandecimento da Espanha. Se mal agüentamos o Rei espanhol, não vamos suportar um Rei indiano.

PIZARRO.- Pode ser que esteja certo.

ALMAGRO.- Claro que estou. Temos que eliminá-lo.

PIZARRO.- E botamos quem? (...) Ah, sei! Tem um irmão mais novo de Atahualpa, um mocinho chamado Manco, a quem poderíamos manipular facilmente.

ALMAGRO.- Isso é falar com inteligência, compadre. Necessitamos um Inca títere e não um grande senhor campeão de xadrez.⁴⁶²

462

“Se miden con la mirada, /cual dos espadachines. Finalmente se relajan con amplia sonrisa). ¿Y, socio, cuánto hay? / PIZARRO.- ¿Cuánto hay de qué, compadre? /ALMAGRO.- Anda...no te hagas... / PIZARRO.- ¡Ah! Quieres decir... /ALMAGRO.- Exactamente. /PIZARRO.- Bueno... / ALMAGRO.- ¿Y?/PIZARRO.- Hay... alguito, hermano. / ALMAGRO.- ¡Cómo que alguito! ¿Te las das de gracioso? Ya, ya, saltando.... (...) PIZARRO.- Somos tres los socios, ¿no? /ALMAGRO.- Y los tres dividiremos las ganancias en partes iguales./PIZARRO.- Claro, claro... Aquí entre nos, ¿te parece justo dar al guatón Luque la tercera parte? Si no ha hecho nada... Yo encuentro eso como pecado. (...) ALMAGRO.- También él se murió, aunque no de hambre precisamente./PIZARRO.- ¿Se murió el guatón? ¿Cuándo? /ALMAGRO.- Reventó luego de una comilona bien regada. Olvidó que no es saludable fornicar mientras se hace la digestión. De manera que ahora quedamos solamente los dos, y por tanto las ganancias deben ser repartidas en partes iguales. (...) / PIZARRO.- Además tú no estuviste presente en la grandiosa hazaña de capturar al Inca./(...)PIZARRO.- Está bien. Entre gitanos no nos vamos a sacar la suerte. Fue un error. Castigaré al tesoro por sacar tan mal las cuentas. No te preocupes, lo remediamos de inmediato. Mira: de la parte que me corresponde te entregaré 120 mil ducados. ¿Qué te parece?/ALMAGRO.- No es suficiente./PIZARRO.- ¡Pero..!/ALMAGRO.- Pero sí los capitalistas que aportaron el dinero a Luque./PIZARRO.- Yo no conozco a nadie, ¿y tú?/ALMAGRO.- Van a exigirlo./PIZARRO.- Que se friegen. En este asunto estamos solamente tú y yo./ALMAGRO.- Olvidas al Rey./PIZARRO.- Tendrá su quinto, aunque no lo merezca. Vamos a arreglarnos como amigos, hermano. ¿Qué es de Dieguito? Quiero a tu hijo como si fuera mío. Es tu vivo retrato. Sólo faltaría sacarle un ojo para que sea igualito./ALMAGRO.- Diego será lo que yo no he podido ser: un Señor. Es por él que exijo trato justo. Negociaste en España la *Capitulación de Toledo* sin tomar en cuenta para nada mis intereses. ¿Eso es de amigo?(...) Todo te lo acaparas. Eres Gobernador porque fuiste a España a reclamar nuestros derechos. ¡”Nuestros” derechos! Para colmo volviste de allá con la caterva de hermanos que llegaron provistos de dientes y garras bien afiladas. Siendo el peor de todos Hernando, el exquisito, el fino, el hijodalgo. (...) ALMAGRO.- Que se vaya, entonces, aquí no hace falta. Pero hablemos de algo más importantes: ¿Qué piensas hacer con Atahualpa?/PIZARRO.- Sin duda es un gran señor, el indio de mierda./ALMAGRO.- Tiene que desaparecer.(...) De quedar libre nos eliminará, jugando ajedrez y hablando castellano. /PIZARRO.- Habría que enviarlo a España.(...) Allá el Rey lo tratará como a un igual./ALMAGRO.- ¿Y nosotros qué ganamos? El tipo impedirá que aprovechemos la conquista en nuestro beneficio... digo, en el

Nesse diálogo surge a informação sobre um fato na empreitada da conquista: tratou-se de um empreendimento privado, com capitais particulares que não representavam potência nenhuma. O rei Carlos V só concedia o marco jurídico, político e de segurança à companhia. Se a aventura fracassava, à coroa não cabia ônus algum⁴⁶³. A sociedade formada por soldados-conquistadores financiava e pormenorizava cada uma das despesas. Inclusive, a fala em que Pizarro afirma desconhecer o financista que usou a Luque como testa-de-ferro guarda relação com o fato de que o banqueiro Gaspar de Espinoza manteve seu nome fora de qualquer vinculação com a empresa⁴⁶⁴.

É oportuno apontar a maneira pela qual se estabelece a relação com o texto de Neruda, nesta parte da peça. Arrau constrói uma cena marcada pelo prosaísmo e o humor que contesta, por um brusco de atmosferas, o ambiente de lúgubre solenidade da mostrada nos versos de Canto Geral para, todavia, terminar confirmando as índoles das personagens descritas por Pablo Neruda.

Aqui também aparece a referência à habilidade de Atahualpa com o xadrez, relato que tornou muito popular o escritor peruano Ricardo Palma no século XIX.⁴⁶⁵ Na peça, essa menção alude a uma inquietação por parte dos conquistadores e que Gurzinski menciona no seu estudo: a preocupação pelo perigo de que os natidos adquiram conhecimentos científicos e filosóficos.⁴⁶⁶

Por outro lado, há na cena citada uma grande quantidade de referências a possíveis enredos que fazem impossível traçar uma linha que legitime, sob um único critério, a possessão. São muitos os dados que se mencionam neste diálogo e que estão registrados na historiografia sobre a conquista:

engrandecimiento de España. Si a duras penas aguantamos al Rey español, no vamos a soportar a un Rey indiano./PIZARRO.- Puede que tengas razón./ALMAGRO.- Claro que la tengo. Hay que eliminarlo./PIZARRO.- ¿Y a quién ponemos?/ (...) ¡Ya sé! Hay un hermano menor de Atahualpa, un muchachito llamado Manco, al que podríamos manejar con facilidad./ALMAGRO.- Eso es hablar con inteligencia, compadre. Necesitamos un Inca títere y no un gran señor campeón de ajedrez.” ARRAU, op. cit.

⁴⁶³

A *Compañía del Levante* é prova manifesta disso. Certamente, como escreveu Gonzalo Fernández de Oviedo, «nestas novas descobertas, Suas Majestades não comprometem quase nunca dinheiro, mas papel e boas palavras», mas isso não impede que as explorações e as conquistas tivessem que receber a aprovação da Coroa ou dos seus representantes autorizados, e que se faziam de todas maneiras, em nome do rei de Castela. Para se garantir perante ele e o Estado, mas também para assegurar os espaços de poder, as honras e as repercussões econômicas que esperavam obter dos seus esforços, descobridores e conquistadores tinham como costume assinar com a Coroa uma espécie de contrato cujas cláusulas, ou *capitulaciones*, estipulavam diferentes pontos com precisão de notário. Havia assim que tratar com o rei e seu entorno. LAVALLÉ, op cit., p.71-71.

⁴⁶⁴

O historiador peruano Rafael Varón Gabai enfatiza o fato de que o principal financiador da operação foi o licenciado Espinoza, um dos homens mais conhecidos e mais ricos de Panamá nas primeiras décadas do século XVI, mas cuja posição em relação com Pedrarias Dávila, de quem era *alcalde mayor*, colocava-o em situação delicada. Não é, pois, inverossímil que Luque, que de qualquer forma já participava na empresa, tenha lhe servido de testa-de-ferro. Para terminar, não se pode esquecer que o projeto requeria muito dinheiro e que os interesses comprometidos na empreitada iam, de uma forma ou de outra, muito além dos três sócios, Pizarro, Almagro e Luque. Ibidem, p.55.

⁴⁶⁵

Os textos de Ricardo Palma, o mesmo escritor peruano cujo texto sobre Manuelita Sáenz foi citado no capítulo II, podem ser consultados em: <http://www.cervantesvirtual.com/buscador/?q=ricardo+palma#posicion>

⁴⁶⁶

GRUZINSKI, op.cit. p. 289. Como dado curioso, pode se informar aqui a proximidade entre a obra deste autor francês e a de Sergio Arrau: a primeira edição de *Pensamento Mestiço* é de 1999, e a datação de *Conquistadores* é de 2004.

Pizarro não partilhou com Almagro o resgate enviado pelo Inca por não ter participado da captura. Esse *ethos* de soldado entra em contradição com o do sócio empresário. Por outro lado, se faz referência a Diego de Almagro, *el mozo*, filho natural de Almagro com uma nativa de Panamá e que foi gerado na primeira viagem. Foi na terceira expedição que se deu a prisão do soberano Atahualpa, quem mandou assassinar o seu irmão Huáscar. O usurpador, como já foi informado, não tinha linhagem cusquenha e era considerado pela elite da nobreza Inca como um invasor de fora.

É importante mencionar também que, nesse contexto de misturas, intercâmbios, negociações e alianças, Atahualpa tinha se tornado cunhado de Pizarro, pois lhe entregou sua irmã como esposa⁴⁶⁷, fato que se revelará decisivo, como será exposto mais adiante. Ela se chamava Quispe Sisa e era filha do antigo Inca Huayna Cápac com Ccontar Huacho, mulher nobre da região de Huaylas. Depois de batizada, Sisa será chamada de Dona Inés.

Mas, não seria Almagro a única personagem a partir da qual se pode problematizar o sentimento de pertença ao solo. No diálogo entre Cúsica e Pizarro:

(Ingressam Francisco Pizarro e a Atriz Múltipla que personifica a Cúsica. Almagro se oculta).

- PIZARRO.- Cúsica amada, parto até Lima
pois devo solucionar graves problemas.
- CÚSICA.- Muito lamento que se ausente.
- PIZARRO.- Tampouco eu queria, doce amada,
tanto mais se aleivosamente ronda
o *tuerto* Almagro, amigo e sócio.
- CÚSICA.- Não há nada que temer.
- PIZARRO.- Pois não acredito.
- CÚSICA.- Duvida que lhe seja fiel, Francisco?
- PIZARRO.- Penso...
- CÚSICA.- Que enganei a Huáscar,
meu incaico esposo..?
- PIZARRO.- Quer dizer...
- CÚSICA.- Com o fornido Atahualpa,
flor de Quito?
- PIZARRO.- É assim que dizem
as línguas más e viperinas.
- CÚSICA.- Não dei ouvido, pois isso do quietinho
foi fugaz deslize em primavera,
nada sério, eu juro pelos Apus. (*Choraminga*).
De Huáscar foi destino ser vencido
por seu robusto menor irmão,
porém, executando- em Cajamarca
vingou juntas min honra e meu marido.
- PIZARRO.- És, Cúsica, a mais bela destas índias

⁴⁶⁷ “(...) era conhecida então com o nome de Dona Inés Yupanqui, mas antes se chamava Quispe Sisa. Era a filha do antigo Inca Huayna Capac e de uma jovem nobre cujo pai era um dos chefes da região de Huaylas. Após a morte de Huayna Capac, ela tinha se retirado com a sua mãe, depois foi morar em Cusco de onde saiu quando Atahualpa, seu irmão, foi preso e chamou parte do seu entorno e da sua corte. Lá, Atahualpa a tinha «dado» a Pizarro. Para os incas era prática comum oferecer ou intercambiar mulheres do seu entorno imediato com os chefes das etnias antes inimigas para selar a nova amizade. Quispe Sisa, batizada como Inés, tinha então quinze ou dezesseis anos, pois nasceu em 1516 ou 1517. Pizarro estava com mais de 55 (...)” LAVALLÉ, op.cit. p.164.

-dentre as índias destas Índias, se compreende-
e aspiro a desposar-vos legalmente.
CÚSICA.- Tal Almagro.
PIZARRO.- Que dizes?
CÚSICA.- Ele pretende o mesmo.
Tem feito é perseguir-me e acosar-me. (...)
PIZARRO.- Sabei que quem lhe acossa
é um pobre e infeliz desventurado
que não conheceu nem pai nem mãe.
Abandonado foi na porta duma igreja.
CÚSICA.- Triste sorte.
PIZARRO.- Sendo ele acolhido por um frade
que criou como filho.
CÚSICA.- Pobre homem!
Possui então um grande mérito.
Tornar-se no que hoje é, com tal origem..!
PIZARRO.- Cuide-se.
CÚSICA.- Farei, Francisco. (*Sai Pizarro*).⁴⁶⁸

Nesta cena aponta-se a correlação de forças político-militares no interior do império Inca. Para compreender melhor essas circunstâncias, é preciso retroceder até a chegada de Huáscar ao poder após a morte do Inca Huayna Cápac. Na época, as *panacas*, ou famílias nobres, exerciam um controle local que fragmentava o império e debilitava a autoridade central. Foi o jovem governante quem buscou aumentar a presença e a autoridade a partir da capital, Cusco, como centro do poder político, econômico e militar. Foram as *panacas*, interessadas em manter seus domínios, que apoiaram o irmão do Inca, o quitenho Atahualpa.

Na cena, valendo-se tanto de versificação muito empregada na época do Século de Ouro (e por Tirso de Molina), quanto da personificação de uma entidade não humana⁴⁶⁹, Cúsica, quem como as veleidades com que se retrata diversas personagens femininas no período mencionado, caracteriza a cidade de Cusco como a ardilosa mulher (analogia já feita por Almagro na sua fala anterior) que fala o que convém na ocasião. Além disso, também é o objeto da cobiça, tanto dos conquistadores quanto o foi dos huascaristas e atahualpistas. Assim, o dramaturgo Sergio Arrau resume o conflito interno que já existia no império Inca na ocasião da chegada dos espanhóis, e o assassinato de

468

“(Ingresan Francisco Pizarro y la Actriz Múltiple que personifica a Cúsica. Almagro se oculta). / PIZARRO.- Cúsica amada, parto hacia Lima/pues debo solucionar graves problemas. / CÚSICA.- Mucho lamento el que te alejes. / PIZARRO.- Tampoco lo quisiera, dulce amada,/tanto más cuanto alevemente ronda / el tuerto Almagro, amigo y socio. / CÚSICA.- No hay nada que temer. / PIZARRO.- Pues no lo creo. / CÚSICA.- ¿Dudas de mi fidelidad, Francisco?/PIZARRO.- Bueno... / CÚSICA.- ¿Crees que engañé a Huáscar; / mi incaico esposo..? / PIZARRO.- Es decir.../ CÚSICA.- ¿Con el fornido Atahualpa, / flor de Quito? / PIZARRO.- Así lo dicen / las malas lenguas viperinas. / CÚSICA.- No des oído, porque lo del quiteño/fue un fugaz desliz de primavera,/nada serio, lo juro por los Apus. (Lloriquea). / Fue destino de Huáscar ser hundido / por su menor fornido hermano,/pero al ejecutarlo en Cajamarca/vengaste juntas mi honra y mi marido. / PIZARRO.- Sois, Cúsica, la más bella de las indias/-de las indias de las Índias, se comprende-/y aspiro a desposaros legalmente. / CÚSICA.- Tal Almagro./PIZARRO.- ¿Qué decís? / CÚSICA.- El pretende lo mismo. / Ha dado en perseguirme y acosarme. (...) PIZARRO.- (...) Sabed que el que os acosa/ es un pobre infeliz desventurado/ que no conoció padre ni madre. / Abandonado fue a la puerta de una iglesia./ CÚSICA.- Triste suerte./ PIZARRO.- Siendo recogido por un fraile/ que lo crió cual hijo./ CÚSICA.- ¡Pobre hombre!/ Posee entonces grande mérito./ ¡Llegar a ser lo que es hoy, con tal origen..! / PIZARRO.- Cuidaos de él./ CÚSICA.- Lo haré, Francisco. (*Se va Pizarro*).” ARRAU, op .cit.

⁴⁶⁹ Sobre a dimensão alegórica desta personagem se refletirá no sub-capítulo seguinte.

Atahualpa, visto também como usurpador. Pizarro teria assim vingado Huáscar. Assim, mostra-se claramente um conflito de identificações que vem também problematizar a idéia de dois grupos antagônicos.

Por outro lado, a personificação da capital do império Inca pode ser interpretada também a partir da relação entre origem e “terra dos pais” na elaboração de um sentido de pátria associável à reflexão de Catroga, porém, pelo caminho inverso: devido a que não há nenhum ancestral nem legado que passe a outorgar significado à terra, esta não pode ser a materialização de nenhum sentimento de pertença baseado no passado. Os particulares sentidos que o Diego de Almagro e o Francisco Pizarro de Arrau atribuem à terra vão se corporificar como uma mulher: Cúsica.

A cena igualmente informa sobre a disputa entre os conquistadores e sobre a origem de Almagro, assunto mencionado em *Amazonas en las indias*, numa cena em que Tirso, como autor, narra o nascimento do conquistador em termos pejorativos: “Não, que Espanha ignora quem é, / pois numa porta o deixaram / os pais que o engendraram / de uma igreja, e foi depois / um filho da compaixão / de um sacerdote chamado / Hernando Luque, e criado / com esmolas em Malagón.”⁴⁷⁰. Esses argumentos serão contraditos por Arrau nas falas admiradas de Cúsica, e também lhe permitirão pensar um Almagro que se faz a si próprio.

Um processo interior análogo é exposto no monólogo de apresentação de Manco Inca no início do quadro II, parte I:

(*Ouve-se o som de pututos*⁴⁷¹. *Ingressa Manco Inca*).

MANCO INCA.- Sou Manco Inca, filho de Huayna Cápac. Tenho 18 anos. Meu pai teve muitos filhos, mas eu sou um dos principais.

Era eu muito criança quando morreu meu pai e começou a luta fratricida pelo poder entre Huáscar, meu cusquenho irmão mais velho, e Atao Hualpa, meu irmão quitenho. O Império dividiu-se e sangrou.

Então chegaram os Viracochas!

Eram deuses que chegavam do mar, como estava escrito. Vinham com raios e animais poderosos. Muitos pensamos que foram enviados por ordem do Império, a impor justiça no desgarrado território. Fui dos primeiros a proclamar a divindade dos barbados Viracochas. Eles me acolheram com simpatia e respeito. E nos braços dos deuses entrei no Cusco e fui proclamado Inca.

Mas, bem cedo esses deuses deixaram de ser deuses.

O respeito inicial tornou-se menosprezo, maltrato e zomba. Espalhou-se entre os meus o desencantamento, a desilusão, o medo.

Donos do Império, os barbados foram se revelando como aquilo que são. Por todo lugar: saques, profanação de túmulos e templos, torturas, estupros, assassinatos...

⁴⁷⁰ “No,/que España ignora quién es,/pues a la puerta le echaron/los padres que le engendraron/de la iglesia, y fue después/hijo de la compasión/de un sacerdote llamado/Hernando Luque, y criado/de limosna en Malagón.” MOLINA, Tirso de. *La lealtad contra la envidia*. Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-lealtad-contra-la-envidia--1/> Visitado em: 24-Out02004.

⁴⁷¹ [Conchas de caracóis marinhos do tamanho de um coco e que produzem, quando sopradas, um som potente e grave. N. do T].

Eu me resistia a duvidar da divindade dos que tinham me levado ao poder. Até que tive que me convencer e chegar à conclusão: Não são deuses! Nem homens parecem. (...).

E continuam chegando cada vez mais do outro lado do mar. Uma marejada imparável de barbados atraídos pela fama dos tesouros de Cajamarca e Cusco. Igual lhes dá roubar aos meus vassalos do que arrebataram o produto dos seus saques e roubos seus compatriotas que chegaram antes.

Que fazer? Como detê-los? É preciso que nos desfaçamos deles. Ilumina-me, poderoso Inti! Ajuda-me a mandar esses demônios para o inferno!⁴⁷²

A personagem, que primeiro foi seduzido e subjugado pelos conquistadores, e que depois se rebelou contra eles, já começa manifestando confusão e desespero. Porém, é evidente que o autor não pretende fazer com que Manco Inca fale de uma perspectiva histórica, documental, e sim como uma personagem que fala a partir do presente da escrita. O emprego de termos e noções só fazem sentido a partir desta possibilidade. A palavra “compatriotas” requer de uma noção de pátria alheia ao Inca histórico, mas pertinente na peça, se entendida a partir da noção por Catroga, anteriormente citada.

Observa-se também a referência a demônios e inferno no final do monólogo. Desde a sua primeira aparição na peça, já se vê um inca como sendo uma personagem construída de uma posição distante no tempo e atravessado pelo pensamento trazido pelos europeus.

Manco Inca começa sua ação na peça a partir do confronto com os conquistadores. Porém, é significativo como essa posição de nativo se vê problematizada na cena seguinte, na qual Manco Inca faz representar uma cena teatral:

(Entram os Atores Múltiplos arrastando um poço que deixam no centro do palco).

ATRIZ.- Licença, senhores... Licença...

ALMAGRO.- O que quereis, vós?

ATOR.- Estamos a representar um entremés por ordem do Inca.

ALMAGRO.- Entremés?

MANCO INCA.- Com efeito. Tenho me aficionado a isso que vocês chamam teatro.

ATOR.- *(Apontando para um lado).* Instalem-se por aqui, senhores.

MANCO INCA.- Podem começar. *(Os atores interpretam a Guaica, indígena, e a*

472

“(Se oye el sonar de pututos. Ingresan Manco Inca)./MANCO INCA.- Soy Manco Inca, hijo de Huayna Cápac. Tengo 18 años. Mi padre tuvo numerosos hijos, pero yo soy uno de los principales./Era yo muy niño cuando murió mi padre y se desató la lucha fratricida por el poder entre Huáscar, mi cusqueño hermano mayor, y Atao Hualpa, mi hermano quiteño. El Imperio se dividió y se desangró./Y en eso llegaron los Viracochas!/Eran dioses que llegaban del mar, como estaba escrito. Venían con rayos y animales poderosos. Muchos pensamos que eran enviados a poner orden en el Imperio, a imponer justicia en el desgarrado territorio. Fui de los primeros en proclamar la divinidad de los barbudos Viracochas. Ellos me acogieron con simpatía y respeto. Y en brazos de los dioses entré en el Cusco y fui proclamado Inca./Pero muy pronto esos dioses dejaron de ser dioses./Al respeto inicial siguió el menosprecio, el maltrato y la burla. Cundió entre los míos el desencanto, la desilusión, el miedo./Dueños del Imperio, los barbudos se fueron revelando como lo que son. Por todas partes: saqueos, profanación de tumbas y templos, torturas, violaciones, asesinatos.../Yo me resistía a dudar de la divinidad de quienes me habían llevado al poder. Hasta que tuve que convencerme y llegar a la conclusión: ¡No son dioses! Ni siquiera parecen hombres./Y siguen llegando cada vez más del otro lado del mar. Es una oleada incontenible de barbudos atraídos por la fama de los tesoros de Cajamarca y Cusco. Lo mismo les da saquear a mis vasallos que arrebatarse el botín a sus compatriotas que llegaron primero./¿Qué hacer? ¿Cómo detenerlos? Hay que deshacerse de ellos. ¡Ilumíname, poderoso Inti! ¡Ayúdame a arrojar estos demonios al infierno!” ARRAU, op.cit.

*Castillo, espanhol. Este se retira. Ela se dirige ao Público).*⁴⁷³

Após acabar a cena entre Guaica e Castillo, em que a indígena consegue enganar e derrotar o espanhol, acontece a discussão entre Almagro e Manco Inca:

ALMAGRO.- O entremés me parece altamente sedicioso.
 MANCO INCA.- Seu autor é um tal Tirso de Molina, espanhol.
 ALMAGRO.- É absurdo. Quando já se viu que uma índia vença um espanhol?
 MANCO INCA.- Vence com engenho, única arma que o oprimido pode usar para sobreviver.⁴⁷⁴

Assim, pode-se ver a um Manco Inca que, além da maior abrangência do seu senso estético e de ter aprendido mais essa forma de conhecimento, chega a empregar o próprio texto de Tirso para argumentar contra Almagro. Isso vai se transformar em recurso quando o convence de partir para o Chile: a astúcia de Guaica será a dele próprio.

MANCO INCA.- Diz que serás governador. Até onde chegará seu mandato?
 ALMAGRO.- Ilimitadamente em direção do sul.
 MANCO INCA.- Então, inclui também o Chile.
 ALMAGRO.- Com efeito. Sabe algo desse lugar?
 MANCO INCA.- É tão rico que quase todo o nosso ouro vem de lá.
 ALMAGRO.- É verdade? Isso não acredito.
 MANCO INCA.- Ouviu falar de *El Dorado*? Dizem que está naquela região. (...)
 ALMAGRO.- Manco Inca, quero que me proporcione auxiliares indígenas, tanto de guerra como carregadores.
 MANCO INCA.- Receberá tudo o que necessite.
 ALMAGRO.- Também quero que me acompanhem um ou dois chefes índios de prestígio entre os nativos, para manter a sua coesão e ser bem recebido pelos nativos.
 MANCO INCA.- Irão meu irmão Paullo Inca e o Grande Sacerdote Villac Umo, com cuja presença essa terra estará em calma. (*Almagro cumprimenta e sai*).
 VILLAC UMO.- Senhor, é necessário que eu vá na expedição..?
 MANCO INCA.- Assim Almagro não desconfiará. Quando sair da nossa terra com suas centenas de espanhóis, iniciaremos a reconquista do Império do Sol. Um dia não distante, quando se lhe comunicará oportunamente, mataremos os invasores comandados por Pizarro, enquanto você, Grande Sacerdote, dará conta de Almagro e os seus. Não deixaremos conquistador vivo na nossa terra, prometo! (*Levanta um copo de ouro similar ao cálice —ou tal vez seja o mesmo— cheio de chicha*).
 Recuperaremos Cusco. (...) (*Bebe*)⁴⁷⁵

⁴⁷³ “ALMAGRO.- Sólo porque así lo permitimos. (Entran los Actores Múltiples arrastrando un pozo que dejan en el centro del escenario). / ACTRIZ.- Permiso, señores... Permiso... / ALMAGRO.- ¿Qué queréis, vosotros? / ACTOR.- Venimos a representar un entremés por orden del Inca./ ALMAGRO.- ¿Entremés? / MANCO INCA.- Así es. Me he aficionado a eso que Uds. llaman teatro. / ACTOR.- (Señalando hacia un costado). Instálense por aquí, señores. / MANCO INCA.- Pueden comenzar. (Los actores interpretan a Guaica, indígena, y a Castillo, español. Este se retira. Ella se dirige al Público)”. Ibidem.

⁴⁷⁴ “ALMAGRO.- El entremés me parece altamente sedicioso./MANCO INCA.- Su autor es un tal Tirso de Molina, español./ALMAGRO.- Es absurdo. ¿Cuándo se ha visto que una india venza a un español?/MANCO INCA.- Lo vence con ingenio, único arma que el oprimido puede usar para sobrevivir.” Ibidem.

⁴⁷⁵ “MANCO INCA.- Dices que serás gobernador. ¿Hasta dónde llegará tu mandato?/ALMAGRO.- Ilimitadamente hacia el sur./MANCO INCA.- Entonces comprende también a Chile./ALMAGRO.- En efecto. ¿Sabes algo de ese lugar?/MANCO INCA.- Es tan rico que casi todo nuestro oro viene de allá./ALMAGRO.- ¿De verdad? Eso no lo creo. MANCO INCA.- ¿Has oído hablar de El Dorado? Dicen que está en aquel país. (...).(Ingresan Manco Inca y Villac Umo). ALMAGRO.- Manco Inca, requiero que me proporciones auxiliares indígenas, tanto de guerra como cargadores./ MANCO INCA.- Se dará todo lo que necesites./ALMAGRO.- También quiero que me acompañen uno o

Já em épocas de Hayna Cápac, os incas tinham desistido de conquistar o sul do rio Maule, no atual Chile, porque sabiam do pouco que as terras tinham a oferecer. Soma-se a isso a belicosidade dos indígenas daquela região. O plano de Manco Inca era enviar Almagro até lá com a certeza de que não voltaria e os conquistadores teriam os seus capitães separados e enfraquecidos. No final da cena revelam-se os planos de Manco Inca para recuperar Cusco. Ele usa a palavra “reconquista”, o que pressupõe que houve uma conquista prévia e, curiosamente, também remete ao processo de guerras ibéricas entre muçulmanos e cristãos, que culminou com a tomada de Granada em abril de 1492. O prefixo “re”, no caso do reino de Castela, esconde o fato de que os árabes conquistaram a península ibérica durante o domínio visigodo e busca afirmar uma continuidade entre os séculos VIII e XV. E esta só se apoia na cristandade⁴⁷⁶.

Esse é um jogo de sentidos construídos pelo dramaturgo: o Inca considera seus os territórios do Império que, por sua vez, pertenceram já a outros que os consideravam invasores e estranhos. O assunto da identidade como construção argumentativa perpassa toda a peça e se constitui como um dos principais problemas colocados.

Neste ponto é preciso indicar que os sentimentos de pertença das personagens (Almagro, Manco e Pizarro) em relação ao mesmo território enfatizam o fato de o espaço físico ser vivenciado diferentemente. Sobre este ponto em particular, a noção de lugar desenvolvida pelo geólogo brasileiro Milton Santos é especialmente pertinente:

O lugar é o quadro de uma referência pragmática ao mundo, do qual lhe vêm solicitações e ordens precisas de ações condicionadas, mas é também o teatro insubstituível das paixões humanas, responsáveis, através da ação comunicativa, pelas mais diversas manifestações da espontaneidade e da criatividade.⁴⁷⁷

Assim, de acordo com Santos, o espaço físico se transformaria em lugar, mediante a elaboração de significados. E é a ação transformadora do agente que o tornará quadro de referência e assim se

dos jefes indios de prestigio entre los naturales, para mantener su cohesión y ser bien recibidos por los lugareños./ MANCO INCA.- Irán contigo mi hermano Paullo Inca y el Gran Sacerdote Villac Umo, con cuya presencia esa tierra estará en quietud. (Almagro saluda y se va). /VILLAC UMO.- Señor, ¿es necesario que yo vaya en la expedición...?/MANCO INCA.- Así Almagro no desconfiará. Cuando parta de nuestra tierra con sus cientos de españoles, iniciaremos la reconquista del Imperio del Sol. En un día no lejano, que se te comunicará oportunamente, mataremos a los invasores capitaneados por Pizarro, mientras tú, Gran Sacerdote, te encargarás de Almagro y de su gente. ¡No dejaremos conquistador con vida en nuestra tierra, lo prometo! (Levanta un vaso de oro similar al copón –o tal vez sea el mismo- lleno de chicha). Recuperaremos el Cusco. (...) (Bebe)”. Ibidem.

⁴⁷⁶ É importante destacar os estudos do pesquisador costarricense Ramón Grosfoguel, nos quais afirma que os instrumentos de dominação e colonização do continente conquistado foram os mesmos que o reino de Castela empregou em Granada: genocídio, epistemicídio, desrespeito aos acordos e a ideologia da cristandade como justificativa moral.

⁴⁷⁷ SANTOS, M. A. *Natureza do Espaço. Técnica e Tempo. Razão e Emoção*. 2ª Edição. São Paulo: Hucitec, 1997.

criará ou não sentimento de pertença em relação ao lugar. Esse sentimento, porém, é instável, e um exemplo disso na peça é o drama de Urpi, na cena que se passa durante um fato devidamente documentado pela historiografia peruana: o cerco que Manco Inca impôs sobre Cusco para recuperar o poder. Seguindo o modelo do teatro do Século de Ouro espanhol, Arrau constrói a narração dos atores que estão em cena. Urpi se apóia em Hernando Pizarro:

(Ouve-se um ameaçador barulho de vozes, tambores, música bélica de pututos e tarkas. Ingressa Hernando Pizarro de gala com uma couraça. Também entra a Atriz Múltiple como Urpi, uma ñusta, princesa incaica).

URPI.- Manco Inca sitia o Cusco, Hernando!

HERNANDO.- Não os alarmeis, pombinha. A cidade está segura sob meu comando.

URPI.- Mas, a mim preocupa que os espanhóis sejamos tão poucos.

HERNANDO.- Sejam! Adoro ouvir que fale assim, princesa.

URPI.- Ai! Por ti esqueço até de quem sou. Verdadeiramente tens me conquistado.

HERNANDO.- Bom, formosa flor *do Ande*, afinal, meu ofício é esse: conquistador.

E no que refere ao Zunco, Manco ou como se chame, não conseguirá seu propósito. Por enquanto, nem todos os vossos *paisanos*⁴⁷⁸ são partidários do rebelde. Isso enfurece o Inca que, afortunadamente para nós, age com muito pouca sensatez, decretando pena de morte a todo índio amigo de cristão que cair na sua mão. Graças a isso, muitos índios que teriam desejado estar no seu bando preferem permanecer conosco.⁴⁷⁹

Urpi é uma personagem que só existe na peça. Esta princesa incaica afirma se esquecer de quem é com a justificativa de ter sido conquistada por Hernando. Aqui, o autor cria um jogo de sentido entre conquistador de um amor, e de um território. A personificação volta a ser um recurso como no caso de Cúsica. Porém, diferente desta, Urpi servirá para aludir, não a uma cidade, mas a um ato: a afirmação identificatória como produto da decisão pessoal.

Porém, diferentemente do Almagro arrauciano que engendra a si mesmo, a nova identificação de Urpi é frágil. Na sua fala seguinte ela confessa ter se esquecido de quem ela é, e pouco depois, ainda que o conquistador celebre que a moça tenha conjugado em segunda pessoa do plural o verbo “ser” para se referir aos espanhóis, ele recoloca sua *flor do Ande* no lado dos índios, mediante o emprego da palavra *paisano*. Esse termo serve, segundo a *Real Academia de la Lengua Española*,

⁴⁷⁸ Palavra que em castelhano se emprega para designar aos que vem de uma mesma região.

⁴⁷⁹ “(Se escucha un vocerío amenazador, tambores, música bélica de pututos y tarkas (Flauta andina feita de cana ou madeira cujo som é grave). Ingressa Hernando Pizarro engalanado con coraza. También entra la Actriz Múltiple como Urpi, una ñusta o princesa incaica)./URPI.- ¡Manco Inca pone sitio al Cusco, Hernando!/HERNANDO.- No os alarméis, paloma. La ciudad está segura bajo mi mando./URPI.- Pero a mí me preocupa el que los españoles seamos tan pocos./HERNANDO.- ¡Seamos! Me encanta oírte lo decir, princesa. /URPI.- ¡Ay! Por ti olvido hasta quien soy. Verdaderamente me has conquistado./HERNANDO.- Bueno, hermosa flor del Ande, al fin y al cabo mi oficio es ese: el de conquistador. En cuanto al Zunco, Manco o como se llame, no logrará su propósito. Por de pronto no todos vuestros paisanos son partidarios del rebelde. Ello enfurece al Inca quien, afortunadamente para nosotros, actúa con muy poca cordura, decretando pena de muerte a todo indio amigo de cristiano que caiga en sus manos. Gracias a ello, muchos indios que habrían querido estar en su bando prefieren permanecer con nosotros.” ARRAU, op.cit.

para adjetivar a uma pessoa que é do mesmo país, região ou lugar que outra⁴⁸⁰. Assim, enquanto Hernando Pizarro tem um sentimento de pertença à Espanha - pois esta adquiriu para ele um significado a partir do título de fidalgo que o rei lhe outorgou-, Urpi reconhece que seus sentimentos pelo espanhol a fazem se esquecer de quem é e por isso que o seu lugar vai se tornando confuso.

A cena também informa que o otimismo de Hernando se fundamenta no fato de que nem todos os paisanos de Urpi estão combatendo por Manco Inca, pois o inca se declarou inimigo de todo indígena que seja ou que ajude a cristãos, fato confirmado também pela historiografia peruana. Para os andinos, o enfrentamento contra os europeus não sido uma disputa entre homens, mas entre divindades⁴⁸¹: o deus dos Incas contra o deus invasor, e este, sendo vitorioso, atraiu os nativos. Esse é um dado-chave para entender o rápido processo de conversão dos indígenas ao cristianismo.

A partir desse dado Arrau elabora outro re-arranjo. Manco Inca, após a derrota em Lima do seu exército, diz: *(Desolado). Pai Inti que estais no céu, por que tens nos abandonado? Tampouco conseguimos tomar Lima. E para piorar, meu general Titu Yupanqui morreu na tentativa. Grande pesar sinto. O dia se torna noite. Nuvens negras cobrem o sol.*⁴⁸² Neste lamento, o dramaturgo faz referência ao *Pai Nosso* e a uma das sete palavras de Cristo crucificado e, assim, mostra a personagem transformada até na sua Fé. Se pensamos nos termos do filósofo argentino Fernán Gustavo Carreras, o percurso dessa personagem ilustra também o longo processo de diversos contatos culturais, de choques, extermínio, dominação, fusões, alianças e tréguas em que as identidades latino-americanas, no caso a religiosa, foram se formando.

Porém, o processo de mestiçagem como exposto por Gruzinski e anteriormente citado, não teria que acontecer só nos nativos, mas também nos recém-chegados. Em um cenário assim, abundante em mudanças e incorporações, torna-se impossível estabelecer de modo definitivo os grupos em conflito. Por isso, o logro na tomada de Lima torna-se muito relevante: o motivo da derrota do exército comandado por Titu Yupanqui foi que Francisco Pizarro recebeu auxílio de outro exército: o enviado desde o norte por Ccontar Huacho, senhora de Huaylas, uma das viúvas de Huayna Cápac Inca e mãe de Qusipe Sissa.

⁴⁸⁰ Também para nomear um camponês ou se referir a um militar não uniformizado. Versão on-line disponível em: <http://lema.rae.es/drae/?val=paisano> Visitada em: 6 de novembro de 2013.

⁴⁸¹ Sobre essa questão recomenda-se: FLORES GALINDO, Alberto. *Buscando um Inca: Identidad y Utopía en los Andes*. Lima: Horizonte, 1994.

⁴⁸² “MANCO INCA.- *(Desolado). Padre Inti que estás en el cielo, ¿por qué nos has abandonado? Tampoco pudimos tomar Lima. Y para peor mi general Titu Yupanqui murió en el intento. Gran congoja siento. El día se vuelve noche. Nubes negras cubren el sol.*” Ibidem.

Por outro lado, e recorrendo novamente ao recém mencionado estudioso francês, a peça aponta ao negligenciamento das considerações do que ele denomina “misturas com os mundos extra-ocidentais e as dinâmicas que os provocaram”⁴⁸³. Em *Conquistadores* Arrau chama a atenção para as múltiplas variáveis que devem ser consideradas nas análises das construções identitárias no universo em constante transformação e marcado pela abundância de diversidades que é a América Latina que ele vivencia.

De volta à peça, com essa frente já dominada, Pizarro pode enviar, mais uma vez, apoio ao seu irmão em Cusco, que sofria primeiro o cerco de Manco Inca e depois o cativo sob Almagro. Este, por sua vez, após ter conjurado o perigo que significava o cerco de Manco Inca, apodera-se de Cusco e faz de Hernando Pizarro (irmão fidalgo de Francisco que ficou com o encargo de controlar a capital) seu prisioneiro. Na peça, eles mantêm um tenso diálogo em que aparecem dois termos associados à guerra civil e que precisam ser analisados:

ALMAGRO.- (*Colocando sua espada na garganta de Hernando que, vacilante, ajoelha*). Assim está melhor. (*Ri*). (...). (*Guarda a espada*). Fiz-te ajoelhar para que reze. Faça ato de contrição. (*Faz um sinal a um Soldado, que ergue sua espada*).
 HERNANDO.- Não, dom Diego..!
 ALMAGRO.- Como? Parece que ouvi mal. Disseste... dom?
 HERNANDO.- Imploro que me perdoeis. Ficai com tudo quanto possuo.
 ALMAGRO.- Isso farei sem te consultar. Mas, sabe?, é bem pouco. Não tens algo melhor a oferecer?
 HERNANDO.- Poderia... Poderia servir de intermediário perante meu irmão, para evitar a guerra entre espanhóis.
 ALMAGRO.- Isso me parece que sim vale. E eu já tinha pensado. (*Ajuda a se levantar e indica ao Soldado que corte a corda das suas mãos*). A guerra civil é o pior dos males que podem acontecer a uma nação. Direi-te que nunca tive a intenção de te ferir. Ninguém poderá afirmar que Almagro procedeu injustamente contra um compatriota, por muito inimigo que fosse. (*Ordena sair o Soldado*).
 (...) Pode ir. Diga ao Francisco que, apesar de tudo, sigo sendo seu amigo e que não lutarei contra ele. Quero que haja paz entre as nossas *governaciones*. (*Hernando se inclina e sai*).⁴⁸⁴

Nas já mencionadas crônicas de Cieza de León pode-se constatar que, com efeito, Almagro libera Hernando Pizarro para negociar a paz com Francisco. Na peça de Arrau, pode-se observar o emprego dos termos “nação” e “compatriota” de uma forma muito ambígua. Com a intenção de

⁴⁸³ GRUZINSKI, op.cit., 55

⁴⁸⁴ “ALMAGRO.- (*Le coloca su espada en la garganta. Hernando, vacilante, se arrodilla*). Así está mejor. (*Ríe*). (...). (*Guarda su espada*). Te hice arrodillar para que reces. Haz tu acto de contrición. (*Hace una seña al Soldado, quien alza su espada*). HERNANDO.- ¡No, don Diego..! ALMAGRO.- ¿Cómo? Parece que oí mal. ¿Dijiste... don? /HERNANDO.- Os ruego que me perdonéis. Quedaos con cuanto poseo./ALMAGRO.- Lo haré sin tu permiso. ¿Pero sabes?, es demasiado poco. ¿No tienes algo mejor que ofrecer?/HERNANDO.- Podría... Podría servir de intermediario ante mi hermano, a fin de evitar la guerra entre españoles./ALMAGRO.- Eso me parece que sí vale. Y ya lo había pensado. (*Lo ayuda a incorporarse e indica al Soldado que corte la cuerda de sus manos*). La guerra civil es el peor mal que le puede suceder a una nación. Te diré que nunca tuve intención de hacerte daño. Nadie podría afirmar que Almagro procedió injustamente contra un compatriota, por muy enemigo que fuese. (*Ordena salir al Soldado*)./(...) Puedes irte. Dile a Francisco que, pese a todo, sigo siendo su amigo y que no lucharé contra él. Quiero que haya paz entre nuestras gobernaciones. (*Hernando se inclina y sale*)” ARRAU, 2004, inédito.

estabelecer a paz entre as *gobernaciones* de Nueva Castilla, que pertencia a Pizarro, e Nueva Toledo, que pertencia a Hernando, parece que este está se referindo ao novo solo e não à Espanha, e é o próprio Hernando, feito fidalgo pelo rei, quem fala de espanhóis. Almagro, quando o humilha, está também desconhecendo a autoridade do monarca distante. Tais termos são pensados levando em consideração o contexto de escrita da peça e não o contexto histórico da conquista, o século XVI.

Nas cenas finais, Almagro é sentenciado à pena de morte e suplica pela própria vida. Depois de ser derrotado na batalha *de Las Salinas* (6 de abril de 1538) ele é preso e julgado de modo sumário precisamente por Hernando Pizarro, eventos que são informados por Cieza de León em suas crônicas. Em *Conquistadores*, quem conduz Almagro no centro ao palco para ser julgado é o “outro” Almagro, interpretado, como aconteceu ao longo da peça, pelo “ator múltiple”, só que nesta cena também vai agir como secretário do juiz:

(Entra a Atriz Múltiple como Juíza. Também ingressam Francisco e Hernando Pizarro e, por último, Manco Inca que vai para um lugar mais afastado onde permanece como ausente).

ALMAGRO.- O que é isso, posso saber?

JUÍZA.- O réu deve se manter em silêncio. Proceda, secretário.

ACTOR.- Abre-se o juízo contra um tal... Diego de Almagro. O tribunal é presidido pela Meritíssima, dona Justiça Espada.

(...) *(Lê)* Primeiro: Acusa-se o réu de entrar de mão armada e com violência na cidade de Cusco.

ALMAGRO.- O que? Cusco é minha casa. (...)

PIZARRO.- O fulano não tem remédio. (...) Todo mundo sabe que a cidade de Cusco foi, é e será sempre minha.

ALMAGRO.- Você me roubou, ladrão!

JUÍZA.- Silêncio.

HERNANDO.- Permita-me, Meritíssima. Não se discute a quem pertence a cidade, pois isso é evidente, e sim que esse criminoso, quando assaltou Cusco, ocasionou a morte de muitos compatriotas espanhóis.

ALMAGRO.- Vós que provocastes, usurpador, impedindo meu legítimo acesso.

JUÍZA.- Silêncio! Prossiga, secretário.

ATOR.- *(Lê)*. Segundo cargo: O réu, quando regressou do Chile, uniu-se com Manco Inca, o rebelde, para atacar o ilustre governador dom Francisco Pizarro.

ALMAGRO.- Isso nunca se concretizou.

MANCO INCA.- *(Saindo da sua indiferença)*. Isso é verdade.

ATOR.- Perdão, Meritíssima, mas o que faz um índio aqui?

JUÍZA.- É testemunha. O que tem a dizer a testemunha?

MANCO INCA.- Que não houve tal aliança. E não houve porque Almagro, com falsas promessas de amizade, queria simplesmente se aproveitar de mim. Como todos vocês, invasores.

ALMAGRO.- Mal agradecido com nós que te colocamos no poder.

PIZARRO.- Traidor com teus amos.

MANCO INCA.- Amos? O Inca não tem mais amo do que o Inti.

(...)

HERNANDO.- Então, por que foge para a selva?

MANCO INCA.- Para voltar com mais força...algum dia.

ALMAGRO.- Imbecil. Desprezas nossa civilização superior.

PIZARRO.- Rechaça a religião verdadeira.

MANCO INCA.- Quem os chamou? Destroem nossa cultura, que de modo algum é inferior à vossa.

HERNANDO.- Não agradece o progresso que lhes damos.

ALMAGRO.- Nunca devemos confiar em ti.

PIZARRO.- Mal agradecido.

HERNANDO.- Raposa!

(...)

MANCO INCA.- Não se respeitou a minha condição de filho do sol (...). Porém, depois da noite vem necessariamente o dia. Também vocês, como todos os conquistadores, terminarão por cair. (*Retira-se majestosamente*).

ACTOR.- Cargo quarto: Almagro quebrou a trégua e pisou juramentos, promovendo a guerra civil, isto é: a luta entre irmãos.

ALMAGRO.- Fiz quanto pude por impedi-lo. Mas, os Pizarro queriam tudo para eles.⁴⁸⁵

Nesta cena final, antes do monólogo com que Almagro encerra a peça, Arrau mostra uma disputa em que não existem bandos definidos, e se evidencia a fragilidade das alianças. Manco Inca afirma que nunca se concretizou a aliança com Almagro⁴⁸⁶, em cujo julgamento foi para depor contra, mas a quem acaba favorecendo com essa colocação. Posteriormente, o inca é enfrentado pelo réu a quem se juntam seus acusadores Francisco e Hernando Pizarro. Depois da saída de Manco, o julgamento continua sob o pretexto da defesa dos interesses da coroa, em cujo nome Hernando acusa e condena. A “luta entre irmãos” parece mais um pretexto do que um argumento válido e é facilmente rebatido por Almagro. Afinal, o julgamento é presidido pela “justiça espada”, e esta só pune a quem não soube usá-la.

⁴⁸⁵ “ (...) (*Entra Actor Múltiple como el Almagro ridículo*). ALMAGRO.- ¿Insistes, payaso? Lárgate de una vez./ACTOR.- ¿Largarme? Lo siento, amigo, no puedo. ¿Cómo me voy a ir si yo soy tú?/ALMAGRO.- ¿Qué quieres ahora?/ACTOR.- Nada más y nada menos que llevarte a juicio. Por más que el juicio lo hayas perdiste hace tiempo./(...) (*Entra la Actriz Múltiple como Jueza. También ingresan Francisco y Hernando Pizarro y, por último, Manco Inca que va a un lugar más lejano donde permanece como ausente*)./ALMAGRO.- ¿Qué es esto, se puede saber?/JUEZA.- El acusado debe guardar silencio. Proceda, secretario./ACTOR.- Se abre el juicio contra un tal... Diego de Almagro. El tribunal lo preside su señoría, doña Justicia Espada. (...) (*Lee*). Primero: Acúsase al inculpaado de entrar a mano armada y con violencia en la ciudad del Cusco./ALMAGRO.- ¿Qué cosa? El Cusco es mi casa. No hice más que entrar en mi casa que me había sido arrebatada por ladrones./PIZARRO.- El tipo no tiene arreglo. (...) Todo el mundo sabe que la ciudad del Cusco ha sido, es y será siempre mía./ALMAGRO.- ¡Tú me lo robaste, ladrón!/JUEZA.- Silencio./HERNANDO.- Permítame, Usía. No está en discusión a quien pertenece la ciudad, pues ello es evidente, sino que este criminal, al asaltar el Cusco, ocasionó la muerte de muchos compatriotas españoles./ALMAGRO.- Vos la ocasionaste, usurpador, al impedir mi legítimo acceso./JUEZA.- ¡Silencio! Prosiga, secretario./ACTOR.- (*Lee*). Segundo cargo: El acusado, a su regreso de Chile, se concertó con Manco Inca, el rebelde, para atacar al ilustre gobernador don Francisco Pizarro./ALMAGRO.- Tal concertación nunca se llevó a cabo./MANCO INCA.- (*Saliendo de su indiferencia*). Eso es cierto./ACTOR.- Perdona, Usía, ¿pero qué hace un indio aquí?/JUEZA.- Es testigo de cargo. ¿Qué tiene que decir el testigo?/MANCO INCA.- Que no hubo tal alianza. Y no la hubo porque Almagro, con falsas promesas de amistad, quería simplemente aprovecharse de mí. Como todos Uds., invasores./ALMAGRO.- Mal agradecido con quienes te llevamos al poder./PIZARRO.- Traidor con tus amos./MANCO INCA.- ¿Amos? El Inca no tiene más amo que el Inti./(...)./HERNANDO.- ¿Entonces por qué huyes a la selva?/MANCO INCA.- Para volver con más fuerza...algún día./ALMAGRO.- Imbécil. Desprecias nuestra civilización superior./PIZARRO.- Rechazas la religión verdadera./HERNANDO.- No agradeces el progreso que les damos./ALMAGRO.- Nunca debimos haber confiado en ti./PIZARRO.- Desagradecido./HERNANDO.- ¡Alimaña!/(...)/MANCO INCA.- No se respetó mi condición de hijo del Sol y se esclavizó a mi pueblo a sangre y fuego. Se nos aplastó ferozmente. Pero tras la noche viene necesariamente el día. También Uds., como todos los conquistadores, terminarán por caer. (*Se retira majestuosamente*). ACTOR.- Cargo cuarto: Almagro quebró la tregua y pisoteó juramentos, promoviendo la guerra civil, esto es: la lucha entre hermanos. ALMAGRO.- Hice cuanto pude por impedirlo. Pero los Pizarro querían todo para ellos (ARRAU:2004,inédito)

⁴⁸⁶ Em uma cena anterior tanto Almagro quanto Manco Inca declaram, ao se referir ao outro “Desconfío de él como de una serpiente.”

Manco Inca, como as crônicas indicam, estabelece-se em Wilcabamba, região de selva próxima de Cusco. De lá inicia uma resistência que vai durar quarenta anos, e na qual participam apenas membros da sua *panaca*. Suas palavras antes de sair de cena - “Também vocês, como todos os conquistadores, terminarão por cair” - ecoam com as palavras de Diego de Almagro quando sabe que a sua condenação já foi decidida pelos acusadores: “*ALMAGRO.- (Apontando para os Pizarro). Se eu sou culpável, eles também seriam, igual ou mais do que eu. Como são culpáveis todos os que invadem e submetem povos alheios pela força, assassinam suas gentes e destroem seus bens.*”⁴⁸⁷

Conquistadores mostra, além dos eventos históricos, as tensões entre as diversas forças enfrentadas em disputas que, com efeito, foram simultâneas: os sócios da conquista guerrearam entre eles, e estes, por sua vez, combateram à resistência Inca. Além disso, a peça conta algo que Cieza de León não relata, que a linhagem cusquenha - à que pertencia Manco Inca - enfrentou os exércitos das *panacas*, muitas das quais foram aliadas dos conquistadores. Essa confusão de vontades e interesses está presente no texto de Arrau para mostrar a diversidade dos sujeitos que reclamavam e agiam a partir dos diferentes sentimentos de pertencimento à terra.

Os confrontos entre as personagens da peça acontecem por divergências de interesses políticos ou econômicos, pela colisão cultural provocada pela conquista, e por disputas pelo poder no interior do que podemos pensar como nobreza inca. Não se poderia falar em conflito gerado entre grupos nativos e estrangeiros, entre bandos coesos e identificados entre si. Como se indica ao longo da peça, quaisquer personagens podem ser considerados invasores, ádvenas e alheios.

Caiu o usurpador Atahualpa, depois de ser derrotado por Pizarro; como caíram os Incas que conquistaram territórios vizinhos; como caiu o exército dos conquistadores, já estabelecidos, derrotados pelas forças enviadas por Carlos V para defender os interesses da Coroa - que consolidou assim seu poder político e militar nos territórios tornados colônias -; como caiu a Espanha nas guerras de independência do século XIX. Por outro lado, e em diálogo com o contexto de sua produção, a peça bem poderia referir-se também as invasões, ocupações e conquistas violentas, mediante o uso da força militar e econômica, com que começa o século XXI.

O final, porém, é proposto como um novo começo que celebra a coragem perante o desconhecido, sendo este preferível ao sabido, desgastado e decepcionante. No monólogo com que a peça encerra

⁴⁸⁷ “ALMAGRO.- (*Señalando a los Pizarro*). De ser culpable, ellos también lo serían al igual, o peor que yo. Como son culpables todos los que invaden y someten pueblos ajenos a la fuerza, asesinan a su gente y destruyen sus bienes.” (ARRAU:2004, inédito)

observa-se a Almagro, condenado à pena capital pelo juiz que deu a razão aos Pizarro, enfrentado o seu final. O autor faz coincidir assim a morte de Almagro com o final da sua ação:

ALMAGRO.- (...) Deus, me ajude! Cristo, Inti, Jehová, Osiris, Sol, quem demônios sejam, me ajudeeee! *(Todos dão-lhe as costas. O medo de Almagro é patético. Repentinamente, acalma-se, olha em torno de si, suspira e até sorri)* Isto... Isto não é verdade... *(Dirige-se às demais personagens que continuam dando a ele as costas)* É teatro, não é verdade? *(Ri)* Claro, estão atuando. Portanto, eu também estou atuando *(Reflexiona)* Mas, não, eu... eu sou verdadeiramente Almagro *(Cresce a sua dúvida)* Então... Será verdadeiramente teatro? E se não for? *(A sua figura frágil e envergada se endireita. Olha ao público com desdém e ironia, como se visse a um deus que tem-no defraudado. Olha com desprezo às demais personagens. Finalmente, com muita tranqüilidade vai caminhando até o fundo do palco)* ⁴⁸⁸

Sem a certeza sobre o que é realidade e o que é teatro, Almagro se despoja dos sinais do tempo vivido, das marcas da velhice, e deixa o espaço central do palco vazio. Até o acordo tácito entre palco e plateia⁴⁸⁹, que sustenta a cena, é desestabilizado mediante o desdém e a ironia com que a personagem constata que não tem acesso a instância material alguma que possa garantir algo verdadeiramente. Porém, a falta de certezas deixa de ser angustiante e passa a ser o fundamento para outro estado de tranqüilidade: a de um palco vazio, fantasmagoria do que foi e não é mais, e possibilidade aberta para o fascinante que está a se descobrir.

Almagro inicia a sua ação na peça com a inquietação produzida pelo encontro com uma outra versão de si na qual não se reconhece. Desprovido de pontos de referência para se afirmar, a conquista da terra passa a ser a possibilidade de um outro início e um processo que lhe permitiria construir alguma noção de si. A urgência da personagem para tal elaboração ainda diz respeito àquela noção de sujeito individual cuja crise expõe Stuart Hall. O que se verifica na peça é o movimento em sentido contrário: a crise é vivida como possibilidade de novo começo.

Além disso, a referência que se faz na peça à malograda tomada de Lima por Manco Inca aponta para o fato real das novas relações pessoais e grupais: no fracasso do esforço sobre essa cidade foi determinante a relação de parentesco de uma poderosa senhora nativa com um dos conquistadores. A frustração de Manco Inca está, assim, relacionada com a perda de um referencial importante: a dominação que sua linhagem exercia sobre senhorios vizinhos, no caso, o de Huaylas. Assim, é

⁴⁸⁸ "ALMAGRO.- (...) ¡Dios, ayúdame! Cristo, Inti, Jehová, Osiris, Sol, quien demonios seas, ¡ayúdameeee! *(Todos le dan la espalda)* Esto... Esto no es verdad. *(Ríe)*. Claro, están actuando. Por lo tanto, yo también estoy actuando *(Reflexiona)* Pero no, yo... yo soy verdaderamente Almagro *(Le acecienta la duda)*. Entonces... ¿Será verdaderamente teatro? ¿Y si no lo es? *(Su figura gibada se endereza, Mira al público con desdém e ironía, como si viera a un Dios que le ha fallado. Mira con desprecio a los demás personajes. Finalmente, con mucha tranquilidad se va caminando hacia el fondo del escenario)*". (ARRAU:2004, inédito)

⁴⁸⁹ É importante destacar que se pensa na relação palco-plateia a partir do recurso fornecido pela especificidade da literatura dramática: a rubrica. Isso permite uma análise da peça escrita no texto.

especialmente significativo que essa personagem se apresente já a partir de uma situação de crise, como foi exposto anteriormente.

A transcendência do processo histórico da conquista do império Inca vem, na peça de Arrau, mostrar o tráfico de referenciais característico da época em que foi escrita. *Conquistadores* pode ser interpretada a partir do que Hall⁴⁹⁰ chama de perda do "sentido de si". Se consideramos relações com o espaço físico como mutáveis, é preciso pensar nos sentimentos de pertencimento como transitórios. Assim, quando o indivíduo passasse a perceber como alheios tanto o seu lugar no mundo social e cultural quanto a si próprio, ele começaria a vivenciar uma "crise de identidade", a qual, por sua vez, também não seria um estado permanente. É desta maneira que se pode interpretar a relação entre sentimento de pertença, identidade e terra em *Conquistadores*: como o movimento constante produzido por fazer, desfazer, e novamente fazer, sentidos, afetos, lugares e tempos no mundo.

Diferentemente do que acontece durante sua primeira confrontação com o ator múltiplo (Quadro I, Parte I), no final, quando não sabe se está ou não no teatro, quando se pressupõe que o ator que venha a interpretar a personagem principal desincorpore a personagem, tem-se um Almagro que encerra a peça afastando-se até o fundo do palco com a tranquilidade de quem aprendeu a viver na incerteza a respeito de si e de seu lugar.

A América Latina de Sergio Arrau é a ação constante de construir a si, como indivíduo e como coletivo, em uma permanente busca de sentidos para ser na terra. O que tal vez passe pela perda de um sentido negativo em que mistura e mestiçagem são associadas ao caos e à desordem, e sim como sugere Gruzinski⁴⁹¹, considerando-as uma dinâmica fundamental.

⁴⁹⁰ HALL, op. cit., p.9.

⁴⁹¹ GRUZINSKI, op.cit. p288

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Desde que saiu do Chile em viagem de intercâmbio pelo Peru, Arrau começou uma travessia que depois continuou na Europa.

Seguindo o caminho de San Martín, Arrau foi do sul ao norte até Lima. Em seguida, foi em direção do Mediterrâneo até a Europa oriental. O retorno via Estados Unidos terminou em Lima, novamente. Depois disso, os périplos foram explorações do solo que começou a descobrir, cada vez mais, como o seu lugar.

Dentre as muitas vivências de aprendizagem que tais percursos lhe permitiram, está aquela relacionada aos modos pelos quais uns relatam os outros na América Latina que ele foi reconhecendo. Após fixar residência numa das tantas cidades da região que o aconchegaram, passou a escrever sobre seu lar continental.

A escolha da casa de exilados para começar a escrita sobre Arrau, e a de Arrau sobre América Latina, passa a ser também o início de uma imagem a se tornar metafórica ao longo dos textos.

A casa, como espaço íntimo onde se revelam os segredos desses ocasionais moradores e que passam a se ver muito mais próximos, torna-se a casa da memória de Manuelita, impregnada em sua mente, nas suas falas e no seu corpo. Depois, o massacre dos mineiros cuja precariedade passou a ser evidência daqueles que não têm mais casa comum do que a reciprocidade. Já em *Conquistadores*, essa casa ambígua de referenciais misturados é também o lugar escolhido, pois é nela que se encontram os fragmentos a partir dos quais se poderá construir sentidos.

A casa é também o espaço físico, a delimitação territorial a partir da qual se elaborarão as identificações. Mas, a casa em que se pode transitar mediante as peças de Arrau parece não ter portas, nem janelas, nem teto, e estes vazios ou carências permitem os vazamentos que a tornam um espaço cujos limites não podem ser definidos.

As únicas elaborações identitárias que a partir dela são possíveis têm a precariedade e instabilidade como fundamento, pois não somente são precárias a despeito dos moradores, mas é também nessa precariedade que devem apoiar sua decisão de morarem juntos, e dela partirem, e nela transitarem.

Nesse lugar de diversidades não existem autóctones, pois o terreno prévio é só uma das partes dessa casa. As paredes foram construídas pela necessidade desses imigrantes, no caso de *Los Móviles*, e pelas recordações de luta pela independência somadas às lembranças de amor pelo Libertador, no caso de Manuelita. É a decisão de se encontrarem na morte como moradia final desses salitreiros, em *Santa Maria*, e é a casa labiríntica de Almagro, em *Conquistadores*.

Tal é a casa como espaço simbólico na construção identitária a que se refere Stuart Hall, que, em diálogo com Antony Giddens, pensa nela como um lugar específico e concreto, conhecido, familiar, e delimitado. Nela é que se experimenta o tempo simbólico das elaborações que vinculam o passado e o presente⁴⁹².

Essa casa remete à geografia que nas quatro peças aparece evocada, vivenciada ou descrita: desde os lugares, trânsitos e passagens de fronteiras nacionais, o visto de turista com data de vencimento como lembrete de que as separações na região existem, passando pelas evocações de Manuelita, e as pampas do salitre que contrastam com o mar de Iquique, até as paisagens descritas em *Conquistadores*. A geografia dessa casa continental faz parte indispensável das operações identitárias na elaboração de sentidos para as heranças, as vidas e as expectativas de futuro.

Alguém como Arrau, que se formou para ensinar Geografia, passou a encontrar significado a partir da percepção dessa terra e dos movimentos que nela acontecem. A leitura geográfica na obra de Arrau é um assunto ainda a ser desenvolvido. E, certamente o viés *latinoamericanista* do eventual estudo forneceria novas possibilidades de interpretação na obra deste homem de teatro que elegeu estas terras para construir sua casa e para agradecer, autor que dedicou sua energia e inspiração em produzir textos que aguardam ser tornados ação cênica, o que viria a ser mais uma forma de agir vitalmente.

Assim se entende que em nenhuma das peças estudadas se percebe qualquer anseio de abolição das fronteiras já existentes. Curiosamente, a solução que o professor de Geografia Sergio Arrau sonha para o conflito da *mediterraneidade* boliviana consiste em aproveitar um cânion em território

⁴⁹² HALL, S. A Identidade Cultural na Pós-modernidade. Tradução Tomaz Tadeu da Silva. 8º ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2003. p.71-71.

chileno sobre o qual se manteria a continuidade territorial chilena e, ao mesmo tempo, significaria a saída ao mar boliviana, cuja responsabilidade pelo cânion seria soberana.⁴⁹³

Tal ideia revela que, para Arrau, não cabe a separação dicotômica entre superfícies e profundezas em relação ao solo, que é grande o bastante para satisfazer aos seus anseios.

Aparece então, uma possibilidade nas falas da personagem Manuelita: a *integración*, que, segundo o dicionário da *Real Academia de la Lengua Española*, significa “*Hacer que alguien o algo pase a formar parte de un todo*”.⁴⁹⁴

Esse anseio unificador na América Latina é cambiante, mas aparece e ressurge às vezes: desde a *Patria Grande* até os sentimentos de pertença, análogo a uma linha imaginária que pode ter uma gênese em Simón Rodríguez, passou por Bolívar e o Congresso Anfictiónico, teve o momento ABC (Argentina-Brasil-Chile) com o Barão de Rio Branco na segunda década do século XX. Depois, dormiu quase meio século até ser recuperado pelas canções engajadas⁴⁹⁵, e também por dois lados: a das esquerdas revolucionárias que encontraram na oposição aos Estados Unidos uma frente comum, e o das ditaduras militares, na Operação Condor.

Aqui entra o recorte temporal da pesquisa, entre 1980 e 2004.

Foi a experiência de um périplo que deu a Sérgio Arrau também a possibilidade de encontrar significados transformadores. As vivências nesses caminhos foram compondo um mosaico de diversidade, ou diversos mosaicos, os quais aparecem nestas peças: o mosaico de retalhos coloridos dos móveis confeccionados por Irene naquela casa de exilados, o mosaico de lembranças de Manuelita, o mosaico de procedências, restos de países, nos homens do salitre, e o mosaico de relatos em *Conquistadores*.

Todas estas peças e mosaicos são formas de entender esse outro mosaico maior, a América Latina que Arrau vem conhecendo há décadas e do qual só pode falar por meio de fragmentos. Talvez porque a completude significaria o final de um caminho que não se quer terminar. A herança aos que virão depois será o próprio caminho andado, sem mais orientação do que o “desejo de andar

⁴⁹³ Entrevista concedida a por Sérgio Arrau a Manuel Guerrero em 29 de Abril de 2010, no domicílio do autor.

⁴⁹⁴ <http://buscon.rae.es/drae/srv/search?id=6G7Pu5IM4DXX2LCYDX7g>

⁴⁹⁵ Sobre este tema se recomenda consultar: GOMES, Caio de Souza. “*Quando um muro separa, uma ponte une*”: conexões transnacionais na canção engajada na América Latina (anos 1960/70) Tese apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, como parte dos requisitos para obter o título de Mestre em História, em 25 de abril de 2013.

junto”.

Os teóricos Aníbal Quijano e Enrique Dussel concordam que a Modernidade e a Colonialidade do que veio a se tornar América estão fortemente imbricadas. A partir dessa premissa, o trajeto que foi de *Los Móviles* até *Conquistadores*, nesta pesquisa, pode ser entendido como um movimento perpassado pela revisão da herança colonial: desde a divisão em países cujos representantes se encontram na casa de exilados, passando pelas lutas independentistas e o desencontro entre nação, estado e cidadãos (como no caso dos trabalhadores do salitre); até chegar à sintonia com a pós-modernidade, conforme visto no caso da representação do conquistador Diego de Almagro e sua peripécia fragmentada.

Por isso pode-se dizer que a guinada pós-moderna na escrita de Arrau, exemplificada principalmente em *Conquistadores*, mediante o paródico, o fragmentário e a intertextualidade, faz parte de um trajeto descolonizador.

Ademais, para Arrau o passado colonial é uma rica parte da bagagem – afinal, o dramaturgo pensa a América Latina em castelhano. E esta surge na obra de Arrau como um referencial para a elaboração de identificações em constante reformulação. Tal movimento passa pelo questionamento e percepção dos afetos e dos conflitos no caminho. E nela as fronteiras nacionais existem e não precisam deixar de existir, pois a integração não pode se levar adiante sem limites. Paradoxalmente, a separação é condição fundamental.

Mas, para é preciso desmontar as noções de noção e de cultura, pois com seu emprego sempre se arrisca a torná-las os fetiches que alesta Gruzinski, se são pressupostas como instâncias absolutas a serem traduzidas como etiquetas que béiram a caricatura banal.

Finalmente, é preciso ressaltar que a presente pesquisa resultou na consulta bibliográfica de pensadores latino-americanos cujas perspectivas permitiram elaborar interpretações das peças de Sergio Arrau desde o pensamento produzido na região que é, por sua vez, assunto discutido nos seus textos.

Também, é oportuno observar que o recorte temporal coincide com mais projetos regionais envolvendo as ideias de integração entre países latino-americanos: Brasil e Argentina assinaram em Foz de Iguaçu a declaração de 1985. Depois, só se passariam seis anos até o *Tratado de Asunción* que assentou as bases para o Mercosul em 1994. Daí, entre 2004 e 2008 gerou-se e nasceu

UNASUR, que durante seus anos de existência comprovou ser uma instância eficaz para a preservação da paz e da ordem democrática no continente.

O teor teleológico nos anseios integradores condiz com aquele que aparece no conjunto da escrita de Arrau, e se relaciona com a preservação do desejo de que estes se concretizem, embora as instabilidades apareçam como traços característicos da região. Mais ainda, a ação fundamental na escrita de Arrau é justamente a de produzir desestabilizações dos relatos e conceituações que pretendam se tornar únicos e permanentes.

Ao longo do estudo dessas quatro peças surgiu uma premissa matriz: a crise dos referenciais é tanto uma destruição do mundo conhecido, como também a possibilidade de uma revisão de tudo aquilo que sustentava as certezas. Algo que se deveria preservar, segundo a leitura das peças, é o desejo de olhar em torno e fazer do conflito uma forma de conhecimento e de reconhecimento.

Por isso, pode-se afirmar que a vitalidade das obras de Arrau manifesta-se na atitude de estímulo à transformação e questionamento, partindo de um estado de permanente inquietação.

FONTES DOCUMENTAIS

PEÇAS CENTRAIS

ARRAU, Sergio. *La Libertadora del Libertador*. Em: *Teatro escogido*. Lima: UPIGV, 2006.

_____. *Conquistadores*. Inédito, 2004

_____. *Santa Maria del Salitre*. Iquique: Camanchaca, 1989

_____. *Los móviles*. Inédito: 1981.

OUTROS TRABALHOS DE SERGIO ARRAU QUE FORAM CONSULTADOS

ARRAU, Sergio. *16 obras teatrales em busca de lector*. Lima: Universidad Alas Peruanas, 2012.

_____. *Ella se llama Micaela*. Em: *Teatro escogido*. Lima: UPIGV, 2006.

_____. *Puerto del Hambre o Crónica de las muchas penurias y vicisitudes sufridas por don Pedro Sarmiento de Gamboa, ilustre Gobernador del Estrecho de la Madre de Dios, conocido actualmente como Estrecho de Magallanes*. Inédito, 2003

_____. *Sergio Canciller y Rey Lima*: Vicky Paz, s/data.

_____. *Manual de Instrucción Teatral*. Quito: Universidad Central, Ed. Universitaria, 1975.

_____. *Digo que norte-sur corre la tierra*. Madrid: El Público-CDT, 1992.

_____. *Nosotros los de abajo*. Em: ARRAU, Sergio. *Mi Teatro Upeliento*. Santiago de Chile. Inédito, 1973.

ENTREVISTAS E DEPOIMENTOS DE SERGIO ARRAU

ARRAU, Sergio. Entrevista concedida Manuel Guerrero em outubro de 2014 no domicílio do autor.

_____. Entrevista concedida a Manuel Guerrero em 2 de outubro de 2014 no domicílio do autor.

_____. Entrevista concedida a Manuel Guerrero. Lima, fevereiro de 2013 no domicílio do autor

_____. Entrevista concedida a Manuel Guerrero em 26 de março de 2012 no domicílio do autor.

_____. Entrevista concedida a Manuel Guerrero em 23 de março de 2012 no domicílio do autor.

_____. Entrevista concedida a Manuel Guerrero em 29 de abril de 2010, no domicílio do autor

_____. Entrevista concedida a Manuel Guerrero em 08 de abril de 2010, no domicílio do autor.

_____. Entrevista concedida a Manuel Guerrero em agosto de 2008 no domicílio do autor.

_____. Entrevista concedida a Manuel Guerrero em 31 de janeiro de 2008 no domicílio do autor

_____. Entrevista concedida a Manuel Guerrero em 5 de maio de 2006 no domicílio do autor.

_____. Entrevista concedida a Manuel Guerrero em abril de 2006, na *Escuela Nacional Superior de Arte Dramático el Perú*.

Via correio eletrônico:

ARRAU, Sergio. **Re: outra respuesta.** alphaguerrero@yahoo.com Junho, 3, 2008.

_____. **Re: Hola.** Marzo 13, 2007

_____. **Paciencia** Abril 10, 2007

_____. **¡Qué bien!** alphaguerrero@yahoo.com Diciembre 6, 2007

_____. **Re: Saludos** Janueary alphaguerrero@yahoo.com 22, 2008

_____. **Re: Una respuesta** alphaguerrero@yahoo.com May 17, 2008.

_____. **Re: outra respuesta** alphaguerrero@yahoo.com June 3, 2008

_____. **Escribiente** alphaguerrero@yahoo.com September 26, 2008

_____. **Saludísimos** alphaguerrero@yahoo.com Augusto 14, 2009.

_____. **Saludísimos** <mguerreroz@pucp.pe> 10 de agosto de 2013

_____. **RE: Saludísimos** mguerreroz@pucp.pe> 20 de agosto de 2013

_____. **RE: Saludísimos** mguerreroz@pucp.pe 12 de septiembre de 2013

_____. **RE: Saludísimos** <mguerreroz@pucp.pe 23 de septiembre de 2013

_____. **RE: Textos traducidos** <mguerreroz@pucp.pe 20 de noviembre de 2013

_____. **RE: Saludísimos** mguerreroz@pucp.pe 25 de enero de 2014

_____. **RE: Saludos y algunas inquietudes...** mguerreroz@pucp.pe 14 de abril de 2014

_____. **RE: Vocabulario** mguerreroz@pucp.pe 9 de junio de 2014

_____. **RE: Saludodísimos.** mguerreroz@pucp.pe 22 de diciembre de 2014

_____. **RE: Nacimiento** mguerreroz@pucp.pe 30 de diciembre de 2014

_____. **RE: Re-Nacimiento** mguerreroz@pucp.pe 31 de diciembre de 2014

_____. **RE: Respuesta.** mguerreroz@pucp.pe 3 de enero de 2015

MATERIAL SOBRE SERGIO ARRAU

ALAT *Pobrecitos los torturadores* [4 diciembre 1982] Em: JOFRÉE, Sara. (comp.) *Alfonso la Torre: Su aporte a la crítica de teatro peruano*. Lima: Ornitorrinco, 2012.

VARIOS. *Libros y tesis escritos por chilenos desde el exilio Bibliografía desde el exilio 1973-1989* Disponível em: <http://www.abacq.net/imaginaria/frame7.htm> Visitado em: Jun.2012

BRAVO-ELIZONDO, Pedro. *La formación de una nación.* Em: ARRAU, Sergio. *Digo que norteur corre la tierra*. Madrid: El Público; CDT, 1992.

_____. *Sergio Arrau, o dramaturgo ignorado.* Em: Latin American Theatre Review. Vol. 23, No. 1: Fall 1989. pp.135-142

_____. *Santa María de Iquique: recuperación de una historia obrera.* Em: ARRAU, Sergio. *Santa Maria del Salitre*. Iquique: Camanchaca, 1989

BENAVIDES, Alicia. *La muerte de Danton*. Revista Caretas. 198?

D'AMORE, Reynaldo. *Prólogo.* Em: ARRAU, Sergio *Canciller y Rey* Lima: Vicky Paz, s/data.

HERNÁNDEZ, Rafael. *Prólogo.* Em: ARRAU, Sergio. *Teatro Escogido*. Lima: Fondo ed. Universidad Inca Gracilazo de la Vega, 2006.

RIBAL, Cristina. *Las mil y una de Claudia.* Em: Oiga V 306 24-Nov1986

_____. *Nuevos estrenos de Horacio. Hotel seis estrellas.* Em: OIGA V 247 30 sep-1985

_____. *Sergio y Linda 20 años después.* Em: Oiga V 6 may-1985

- ROSE, Juan Gonzalo. *Marat Sade*. Em: Revista Caretas. No.374. Jun.12-27 1968. p.46.
- SALAZAR, Jorge. *Micro para dos*. Revista Caretas. 3 set-1984.
- SABELLA, Andrés. *Prólogo*. Em: ARRAU, Sergio. *Santa Maria del Salitre*. Iquique: Camanchaca, 1989
- S/autor. *Marat Sade*. Em: Revista Caretas. No. 378. Ago. 8-22 1968. P.36-37
- S/autor. *Fierrecilla palmeada*. Em: Revista Caretas. 198?
- S/autor. *La noche de los asesinos*. Em: Revista Caretas. N. 381. Lima. 26 Set 1968. p.46.
- S/autor. *Los hijos de Kennedy*. Em: Oiga V 271 17 Mar-1986
- VARGAS LLOSA, Álvaro. *Yo me bajo em la próxima... ¿y usted?*Em: Oiga V 193. 17 sep-1984.

Entrevistas e depoimentos em programas televisivos:

- Entrevista a Sergio Arrau*. Programa *Memorias del Teatro*. Conduzido por Luis Peirano. Emitido pela televisão pública peruana em [s/dados] 2006. [Cópia disponibilizada pelo autor em abril 2010]
- Sergio Arrau: 50 años de teatro en el Perú*. Programa *Presencia Cultural*. Conduzido por Ernesto Hermosa. Emitido pela televisão pública peruana em 10 de Abril de 2004. [Cópia disponibilizada pelo autor em abril 2010]
- Reportaje sobre Juan Rivera Saavedra*. Programa *Presencia Cultural*. Ernesto Hermosa. Emitido pela televisão pública peruana em [s/dados] 2004. [Cópia disponibilizada pelo autor em abril 2010]
- Reportagem a Sergio Arrau*. Programa *Vano Oficio*. Conduzido por Ivan Thais S/data. Emitido pela televisão pública peruana entre 2000 e 2008. [Cópia disponibilizada pelo autor em abril 2010]

Em vídeo

***Presentación de libro de Sergio Arrau en la A.A.A.* Disponível em:**

<https://www.youtube.com/watch?v=zBwG2lispKo> Visitado em: Ago.2010

***UCH: Presentación del libro "El arte teatral" de Sergio Arrau* Disponível em:**

<https://www.youtube.com/watch?v=nngweN277Ag> Visitado em: Ago.2010.

***Concha de la Casa en la otorga un reconocimiento a la trayectoria a Sergio Arrau* Disponível em:**

<https://www.youtube.com/watch?v=yitYeKDb5SI> Visitado em: Ago. 2010

***ENSAD (IRA PARTE)* Disponível em:**

<https://www.youtube.com/watch?v=Id6U9IfoSds&list=PLC0B8A3EBBEAEDD45> Visitado em: Out. 2008.

***Alcalde de Magdalena del Mar Homenajeo a Sergio Arrau - Día Mundial del Teatro* Disponível em:**

<https://www.youtube.com/watch?v=rkgi5ZK59n0> Visitado em: Mar. 2013.

***Estreno de la obra de teatro Harakiri* Disponível em:**

<https://www.youtube.com/watch?v=KjD-ubJMIKQ> Visitado em: Abr. 2014

***Sergio Arrau Castillo recibe homenaje en la Universidad de Ciencias y Humanidades* Disponível em:**

<https://www.youtube.com/watch?v=AD5clfnOF4> Visitado em: Mar. 2014.

BIBLIOGRAFIA

- ARDAO, Arturo. *América Latina y Latinidad*. México: UNAM, 1993. p.53-54.
- ARENDT, Hannah. *Eichmann em Jerusalém*. Barcelona: Lumen, p.174.
- ARIÈS, Philippe. *O homem diante da morte I*. Rio de Janeiro: F. Alves, 1981. p. 218.
- ARISTÓTELES, *Arte Poética*. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1948.
- BARTHES, Roland. *Mitologias*. Rio de Janeiro: DIFEL, 2007.
- _____. *O Rumor da Língua*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- BAXANDALL, Michael. *Padrões de intenção*. São Paulo: Companhia das Letras. 2006.
- _____. *Padrões de intenção: A explicação histórica dos quadros*. São Paulo: Companhia das Letras. 1985.
- BÉJAR, Héctor. *La revolución en la trampa - Izquierda civil e izquierda militar: por varias vías hacia una revolución*. Lima: Ediciones Socialismo y Participación, 1976.
<http://www.hectorbejar.com/docs/libros/velasco.pdf>
- BELAUNDE, Víctor Andrés. *Bolívar y el pensamiento político de la revolución hispanoamericana*. Lima : Minerva, 1983.
- BELTING, Hans. *Por uma antropologia da imagem*. Em: CONCINNITAS - Revista do Instituto de Artes da UERJ. Ano 6 - Vol. 1 - N. 8 - Julho de 2005 p.64-78
- BETHELL, Leslie. *História da América Latina*. Vol.3: Da Independência até 1870. São Paulo: Edusp, 2001, pp.829-874.
- BOAL Augusto. *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.
- _____, Augusto. *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1985.
- BOLIVAR, Gardy Augusto e Óscar CUELLAR. *Hacia la idea de la "Patria Grande". Un ensayo para el análisis de las representaciones políticas*. Polis [on-line], 18| 2007. Visitado em: 10 dezembro 2012. <http://polis.revues.org/4028> DOI:10.4000/polis.4028
- BOLÍVAR, Simón. *Carta de Jamaica*. Disponível em: Visitado em: Ago.2014.
- BRAVO-ELIZONDO, Pedro. *Santa María de Iquique : el último recurso de los dirigentes*. Em: Revista de Ciencias Sociales: Departamento de Ciencias Sociales de la Universidad Arturo Prat. Iquique, N. 17. 2007. p.60-69.
- _____. *Santa María de Iquique en las relaciones literarias*. Disponível em: http://www.archivochile.com/Historia_de_Chile/sta-ma2/4/stamacult00013.pdf Consultado em: Junho 2014
- _____. *Santa María de Iquique*. Santiago de Chile: Ediciones del Litoral, 1993.
- BUERO VALLEJO, Antonio. *Acerca del drama histórico*. Em: Primer Acto. N.187. Dic.1980-Ene.1981.
- BREPOHL, Marion. *Manuel de Interrogatório*. Em: Revista História: Questões e Debates. N. 40 Jan-Jul 2004. p.201-210.

BRUCE, Jorge. *Nos habíamos choleado tanto: Psicoanálisis y Racismo*. Lima: Universidad de San Martín de Porres, 2007.

BURIANO, Ana. *El exilio uruguayo en la ciudad de México en PALMA, Mónica y ANA Buriano. Latinoamericanos en la ciudad de México*. México, Instituto de Cultura de la Ciudad de México. 1999. p.24. Citado em: PALMA, Mónica. “Destierro y Encuentro. Aproximaciones al exilio latinoamericano en México 1954-1980” Em: Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers 7, 2003. [4 février 2005]. Disponível em: <http://alhim.revues.org/index363.html>. Visitado em: dez. 2012.

BUTLER, Judith. *Vida Precaria: El poder del duelo y la violencia*. Buenos Aires: Paidós. 2006.

CÂNDIDO, Antônio (et al.). *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2007. p. 62-63.

CASSEN, Bernard. *Uma escola de torturadores nas Américas*. [1976] Le Monde Diplomatique 122, Abril-Mayo 2012.

CATROGA, Fernando. *Pátria, Nação, Nacionalismo*. Em: TORGAL, Luis Réis et Al. (Orgs.). *Comunidades imaginadas : nação e nacionalismos em África*. Coimbra : Imprensa da Universidade de Coimbra, 2008. P 10.

_____. *Recordar e comemorar. A raiz tanatológica dos ritos comemorativos*. Em. Mimesis. nº 02, vol, 23, Bauru: EDUSC, 2002. p. 17.

CHOMSKI, Noam *Imperialismo humanitario: la nueva doctrina de derecho imperial*. Monthly review. sep-2008. Disponível em: <http://www.todaslasvoces.org/page3/page389/page44/page44>. Html Visitado em: Fev. 2014. (Original em inglês: <http://www.chomsky.info/articles/200809--.htm>)

CIEZA DE LEON, Pedro. *Guerras civiles del Perú, I*. <http://www.cervantesvirtual.com/obra/guerras-civiles-del-peru-tomo-primero--0/>

CORNEJO POLAR, Antonio. *Mestizaje e Híbridez: los riesgos de las metáforas*. Apuntes. Em: Revista Iberoamericana, Vol. LXVIII, Núm. 200, Julio-Septiembre 2002, 867-870

_____. *O condor voa: Literatura e cultura latino-americanas*. Belo Horizonte, MG : Ed. da UFMG, 2000.

CUCHÉ, Denys. *A noção de cultura nas ciências sociais*. Bauru: EDUSC, 2002.

DIÉGUEZ, Ileana. *Desmontando escenas: estrategias performativas de investigación y creación* Em: Telón de fondo – Telondefondo.org - Revista de teoria y crítica teatral. Disponível em: <http://www.telondefondo.org/numeros-anteriores/12/numero12/> Visitado em: Jan.2015

DRIGO, Ana. *Tentativas de transformación de legitimación del proyecto pizarista en el Perú (1544-1548)*. Em: Fronteras de la Historia 11 (2006) Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia (ICANH). p.334. (Trad. nossa)

DUSSEL, Enrique. *Política da Liberação I História mundial e crítica*. Passo Fundo: IFIBE, 2014. _____ . *Mediações anti-cartesianas sobre a origem do anti-discurso filosófico da modernidade*. Em: SOUSA SANTOS, Boaventura de e Maria Paula MENESES (Orgs). *Epistemologias do Sul*. Coimbra: Almedina, 2009. p.308-309.

_____. *20 Teses de política*. Sao Paulo: Ed. Expressão Popular-Clacso, 2007.

_____. *Transmodernidad e Interculturalidad. Interpretación desde la Filosofía de la Liberación*. Disponível em: http://www.afyl.org/txt/Articulos/EnriqueDussel_Transmodernidad-interculturalidad.pdf Visitado em: Out.2014

ELPHICK, Lilian. *Por la Matria: los caminos de la mujer*. <http://porlamatria.blogspot.com.br/> Visitado em 24-Maio-2013.

ENRIQUEZ, Eugène. *Matar sem remorso: reflexões sobre os assassinatos coletivos*. Em: História: Questões & Debates. Ed UFPR. Ano 18. N.35. Jul-Dez 2001 p.11-41.

- FIELD, Syd. *Manual do roteiro: os fundamentos do texto cinematográfico*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- FLORES GALINDO, Alberto. *Buscando um Inca: Identidad y Utopía en los Andes*. Lima: Horizonte, 1994.
- FREDRIGO, Fabiana de Souza. *As guerras de independência, as práticas sociais e o código de elite na América do século XIX: leituras da correspondência bolivariana*. Em: VARIA HISTORIA, Belo Horizonte, vol. 23, nº 38: p.293-314, Jul/Dez 2007. p.297.
- FUKUYAMA, Francis. *O fim da História e o último homem*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.
- GALARD, Jean. *A Beleza do Gesto: Uma Estética das Condutas*. São Paulo: Editora USP, 2008.
- GAMBOA, Jorge. *Encomienda, identidad y poder: La construcción de la identidad de los conquistadores y encomenderos del Nuevo Reino de Granada, vista a través de las Probanzas de mérito y servicios (1550-1650)*. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia. 2002.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Latino-americanos à procura de um lugar neste século*. São Paulo: Iluminuras, 2008.
- _____. *Culturas híbridas*. São Paulo: Edusp, 2003.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *O amor nos tempos do cólera*. Rio de Janeiro: Record, 1985.
- GENETE, Gèrard. *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus, 1989.
- GÓMEZ, Carlos Alarico. *El problema de la causa de la muerte de Bolívar*. Em: Politeia v.31. N.41 Caracas, diciembre 2008
- GROSFOGUEL, Ramón. *El concepto de «racismo» en Michel Foucault y Frantz Fanon: ¿teorizar desde la zona del ser o desde la zona del no-ser?* Em: Tábula Rasa. Bogotá. Universidad Colegio Mayor de Cundinamarca. n.16, ene-jun 2012. pp. 79-102.
- _____. *La descolonización de la economía política y los estudios postcoloniales: transmodernidad, pensamiento fronterizo y colonialidad global* Disponível em: http://www.afyl.org/txt/Articulos/RamonGrosfoguel_Descolonizacion-economia.pdf Consultado em: Jan.2015
- _____. *Para descolonizar os estudos de economia política e os estudos pós-coloniais: Transmodernidade, pensamento de fronteira e colonialidade global* Disponível em: <http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/periferia/article/viewFile/3428/2354> Visitado em: Dez. 2014
- GRUZINSKI, Serge. *O pensamento mestiço*. São paulo. Companhia das Letras. 2001.
- GUERRERO, Manuel A *dramaturgia de tema histórico de Sergio Arrau: Tríptico de Túpac Amáru*. Dissertação defendida no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia em março de 2010, sob a orientação da Profa. Dra. Cássia Costa Lopes.
- _____. *O Teatro de Grupo no Peru: A transformação dessa prática cênica nos últimos trinta anos*. In: Héctor Briones & Cacilda Povoas. (Org.). *Trânsitos na cena latino-americana contemporânea*. Salvador: EDUFBA, 2008. p. 121-134
- GUIMARÃES, Argeu. *Bolívar e o Brasil*. Em: Suplemento Pensamento da América. Rio de Janeiro: A Manhã, 28 de março de 1943. 1, p.33. Citado por Piazza e Neves. Disponível em: http://www.pucsp.br/cehal/downloads/textos/textos_congresso/23_07_2010_Ponencia_Maria_de_Fatima_Fontes_Piazza_y_Livia_Lopes_Neves.pdf Visitado em: Agosto 2014.
- GUTIÉRREZ, José Antonio. *La masacre de la Escuela Santa María de Iquique: El espectro que pena la conciencia de Chile*. Disponível em: http://www.anarkismo.net/article/7140?userlanguage=ku&save_prefs=true Consultado em: Maio 204.

- GUZMÁN, Jorge. *Diferencias Latinoamericanas: Mistral, Carpentier, García Márquez, Puig*. Santiago de Chile: Universidad de Chile. Facultad de Ciencias Físicas y matemáticas. – Ediciones del Centro de Estudios Humanísticos. 1984.
- HALL, Stuart. *A Identidade Cultural na Pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.
- _____. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 1996.
- HAVERBECK O. Erwin. *Origen y características del entremés*. Em: Revista documentos lingüísticos y literarios Universidade Austral de Chile, 11.Ano 1985, pp.53-60.
- HERNANDEZ, Max. *¿Es otro El rostro Del Perú?* Lima: Agenda Perú, 2000. p29
- HILDEBRANDT, Marta. *La lengua de Bolívar*. Caracas: Universidad Central de Venezuela, Facultad de Humanidades y Educación. Instituto de Filología "Andrés Bello", 1961.
- INFANTE, Sergio. *Santa María de Iquique Historia y novela*. Disponível em: http://www.archivochile.com/Historia_de_Chile/sta-ma2/1/stamadocestop000057.pdf Consultado em outubro de 2013 (Trad. nossa)
- JAMESON, Fredric. *O pós-modernismo e a Sociedade de Consumo*. Em: KAPLAN, Ann (Org). *O mal-estar no pós-modernismo* Rio de Janeiro. Zahar, 1993. p.28.
- JOVET, Julio César. *Las primeras luchas obreras en Chile y la Comuna de Iquique*. Em: VARIOS. *Estructuras sindicales*. Buenos Aires. Torquato di Tella, 1966. p.57-67
- KLAUSEWITZ, Karl, *On War* (Vom Krieg-1832) Disponível em: www.clausewitz.com. Visitado em: 03-11-2013.
- KOUDELA, Ingrid. *Jogos Teatrais*. São Paulo: Perspectiva 2001. p.18.
- LAVALLÉ, Bernard. *Pizarro: Biografía de una conquista*. Lima: Institut français d'études andines , Instituto de Estudios Peruanos, Embajada de Francia en el Perú , Instituto Riva-Agüero, 2004.
- LAWSON, John Howard. *Theory and technique of playwriting*. New York: Hill & Wang, 1960.
- LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas: Editora UNICAMP, 1990. p.425.
- LEMA TUCKER, Linda. *Manuelita Sáenz, la heroína olvidada del Perú*. Disponível em: <http://alainet.org/active/52178> Consultado em: Junho de 2014. (Trad. nossa).
- LIMA, Helena. *Imagens da conquista andina: memória histórica, mitificação e desconstrução. Os Pizarros vistos por Tirso de Molina e Felipe Guaman Poma de Ayala*. Tese de Doutorado defendida em 2010 no programa de Pós-graduação do Instituto de Letras da Universidade Federal Fluminense.
- LOPEZ, Carlos. *Historia de la Marina de Chile*. Santiago de Chile: El Ciprés, 2007.
- McEVOY, Carmen. *De la comunidad retórica al Estado-Nación: Bernardo Monteagudo y los dilemas Del republicanismo en "América del Sud" 1811-1822*. Em: *En pos de la República : ensayos de historia política e intelectual* . Lima: Centro de Estudios Bicentenario : Municipalidad Metropolitana de Lima - Asociación Educacional Antonio Raimondi . 2013.
- MANRIQUE, Nelson. *La mediterraneidad boliviana y la integración regional*. Em: *Nueva Sociedad* 190, marzo-abril 2004, pp.22-28.
- MARCHAND, Partricio. *Sobre árboles y madres*. Santiago de Chile: Ediciones Gato Murr, 1984.
- GUZMÁN, Jorge. Partricio Marchand: *Sobre árboles y madres*. Disponível em: http://www.cepchile.cl/dms/archivo_1757_1075/rev22_guzman.pdf Visitado em: Dez. 2014.
- MARTIN, Gerald. *A Literatura, a Música e a Arte na América Latina da Independência a 1870*. Em: BETHELL, Leslie. *História da América Latina. Vol.3: Da Independência até 1870*. São Paulo: Edusp, 2001, p.829-874.

- MEDINA, D. Rubén. *Crónica de Indias*. Em: Revista de Acatlán Multidisciplina Universidad Nacional Autónoma de México. N.2 Ano 1993. p.151-164
- MENDES, Luis Felipe. *Portugal e o Brasil: Atribuições de duas identidades*. Em: Convergência Luisiada. Revista do Real Gabinete Português de Leitura. Rio de Janeiro: Nórdica. 2000.
- MIÑO, Reinaldo. *Manuela Sáenz: presencia y polémica en la historia*. Em: Procesos, revista ecuatoriana de história. Quito. No. 14. Año 1999.
- MISTRAL, Gabriela. *El carácter de la mujer chilena*. Em: Las Últimas Noticias, Buenos Aires, 5 de abril de 1938. (Trad. nossa)
- MOLINA, Tirso de. *La lealtad contra la envidia*. Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-lealtad-contra-la-envidia--1/> Visitado em: 24-Out02004.
- MORALES, Lina: *Hacia un teatro fronterizo: expandiendo las fronteras linuíticas y espacio-temporales sitio web bilingüe* (inglês-espanhol) www.hispanictheatre.org. Tese apresentada à Faculty of the Graduate School of the University of Maryland, College Park, como parte dos requisitos para obter o título de Master in Arts, em 2013 Disponível em: http://drum.lib.umd.edu/bitstream/1903/14160/1/MoralesChacana_umd_0117N_14307.pdf Visitado em: Janeiro 2015.
- MOROMISATO, Doris. *Okinawa. Un siglo en el Perú*. Lima: Aopcoop, 2003.
- MOROTE, Herbert. *Bolívar, libertador y enemigo Nº 1 del Perú*. Lima: Campodónico, 2007.
- MURANO, Ana Flora. *D. Pedro I: Uma análise Iconográfica*. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, para obtenção do Título de Mestra em História. Defendida em 2013
- NERUDA, Pablo. *Canto Geral*. São Paulo: Círculo do livro – DIFEL. S/data.
- PALMA, Ricardo. *La Protectora y la Libertadora*. Em: *Tradiciones Peruanas*. Barcelona, Montaner y Simón, 1896. Tomo IV. Disponível em: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/tradiciones-peruanas-septima-serie--0/html/0156a98e-82b2-11df-acc7-002185ce6064_19.html Visitado em: Dez.2014.
- PALMA MORA Mónica. *Destierro y Encuentro. Aproximaciones al exilio latinoamericano en México 1954-1980*, Amérique Latine Histoire et Mémoire. Em: Les Cahiers ALHIM 7, 2003. Disponível em: <http://alhim.revues.org/index363.html>. [4 février 2005] Visitado em: Dez. 2012.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. Perspectiva: São Paulo, 2005.
- PORRAS BARRENECHEA, Raúl et Al. *Los cronistas del Perú (1528-1650) y otros ensayos* Ediciones del Centenario, Banco de Crédito del Perú, 1986 .
- _____. *Crónica India*. Lima: diario La Prensa, 20 de noviembre de 1946. Disponível em: http://sisbib.unmsm.edu.pe/bibvirtual/libros/linguistica/legado_quechua/la%20cronica%20india01.htm Visitado em: Dez.2014.
- PRADO, Maria Ligia. *Identidades Latinoamericanas*. Em: MOUSA-Iye, Ali. *História General de América Latina*. Paris: UNESCO-TROTTA, 2008. p.583-615
- _____. *Repensando a História Comparada da América Latina*. Em: Revista de História. Universidade de São Paulo, n.º 153, 2005, p.11-33.
- PRUNEDA, Consuelo. *Apuntes de Teatro*. Guadalajara: CONACULTA, 2005.
- QUIJANO, Anibal. *Dominación y Cultura: Lo cholo y el conflicto cultural en el Perú*. Lima: Mosca Azul, 1980.

- _____. *La Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina*. In: LANDER, Edgardo. *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais Perspectivas latino-americanas* (Org.). Buenos Aires: CLACSO, 2005. pp. 122-151.
- _____. *Colonialidad del Poder, Globalización y Democracia*. Em: Nueva Época: Revista editada por el Rectorado de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, N° 25. II Semestre de 2006.
- QUIROZ PAZ-SOLDÁN, Eusebio. *Para enseñar historia del Perú*. Arequipa: Cooperativa Universitaria, 2008.
- RAMOS, Alcides. *O canibalismo dos fracos*. Bauru: EDUSC, 2002.
- RANCIÈRE, Jacques. *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial, 2010.
- REZA, Germán de la. *El Congreso Anfictiónico de Panamá: Una hipótesis complementaria sobre el fracaso del primer ensayo de integración Latinoamericana* Em: Araucaria: Universidad de Sevilla, vol. 4. N. 10, segundo semestre, 2003.
- RICHARD, Nelly. *Políticas da Memória e Técnicas do Esquecimento*. Em: MIRANDA, Wander (Org.) *Narrativas da Modernidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999. Pp.321-338
- RIBEIRO, Margarida e Ana Paula FERREIRA (orgs.). *Fantasmas e Fantasias Imperiais no Imaginário Português Contemporâneo*. Porto: Campo das Letras, 2003.
- RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Unicamp, 2007.
- RIZO-PATRÓN B., Paul *Grandes propietarios del Perú Virreinal: Las Salazar y Gabino* Em: GUERRA, Margarita & Denisse ROUILLON A. (Org) *Historias paralelas: actas del primer encuentro de historia Perú-México*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia universidad Católica del Perú – El Colegio de Michoacán, 2005.
- RISK, Beatriz. *Teatro y diáspora: testimonios escénicos latinoamericanos*. Irving: Ediciones de gestos - Colección Historia del Teatro 7, 2002
- _____. *Posmodernismo y teatro en América Latina: Teorías y prácticas en el umbral del siglo XXI*. Madrid: Iberoamericana, 2001.
- ROSENFELDT, Anatol. *O Teatro Épico*. São Paulo: Perspectiva, 1985.
- RUBIO, Enrique. *Costumbrismo. Definición, cronología y su relación con la novela*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2008. Disponível em: www.cervantesvirtual.com/obra/costumbrismo-definicion-cronologia-y-su-relacion-con-la-novela-0/ Visitado em: Nov. 2014.
- RYNGAERT, Jean-Jaques. *Introdução à análise do teatro*. Martins Fontes, São Paulo: 1996.
- SAID, Edward. *Reflexiones sobre el exilio*. Debate: Madrid, 2005.
- _____. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- _____. *Reflections on exile and other essays*. Cambridge: Harvard University Press, 2000.
- SALAZAR DEL ALCÁZAR, Hugo. *Teatro e violencia*. Lima, CEDOC-Campodónico Ed. 1990.
- SANTOS, Boaventura de Souza. *Do pós-moderno ao pós-colonial: e para além do outro*. Conferência de abertura do VIII Congresso Luso-Afro-Brasileiro de Ciências Sociais, Coimbra, 16-18 set. 2004. Disponível em: <http://www.ces.fe.uc.pt/opinião/bss/150en.php>. Visitado em: Jan. 2011.
- _____. (Org.). *Para uma sociologia das ausências e uma sociologia das emergências*. Em: SANTOS, Boaventura de Souza. *Conhecimento prudente para uma vida decente: “Um discurso sobre as ciências” revisitado*. Porto: Afrontamento, 2003.

_____. *Pela mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade*. 9. ed. São Paulo: Cortez, 2003.

_____. *Entre Próspero e Caliban: colonialismo, pós-colonialismo e inter-identidade*. Em: RAMALHO, Maria Irene; RIBEIRO, António Sousa (Orgs.). *Entre ser e estar: raízes, percursos e discursos de identidade*. Porto: Afrontamento, 2002.

_____. *A fronteira, o Barroco, o Sul, Constelações Tópicas*. Em: *Crítica da Razão Indolente: Contra o desperdício da experiência*. São Paulo: Cortez, 2002.

_____. *Nuestra América: reinventando un paradigma subalterno de reconocimiento y redistribución*. México: Ediciones Era, 2001. p. 31-69.

SAN MARTÍN, José de. *Carta remetida a Simón Bolívar em 29 de agosto de 1822* Disponível em: http://servicios2.abc.gov.ar/docentes/efemerides/especial17agosto09/htmls/adulto/pdfs/carta_bolivar.pdf Visitado em: Dez.2014.

SANTOS, Milton A *Natureza do Espaço. Técnica e Tempo. Razão e Emoção*. 2º Edição. São Paulo: Hucitec, 1997.

SARRAZAC, Jean-Pierre. *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. São Paulo: Naify, 2012.

SCARPA, Roque Esteban. *Prólogo*. Em: ERCILLA, Alonso de. *La Araucana*. Santiago de Chile, Ed. Andrés Bello:1982. (Trad. nossa)

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno (1880-1950)* .São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.

TRUJILLO, Manuel (Org.) *Bolívar*. Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho y Banco Central de Venezuela, 2012

VARIOS. *Informe Final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación*. Disponível em: <http://cverdad.org.pe/ifinal/> Visitado em: 4-Out-2013

VEGA, Gracilazo de la. *Comentarios Reales de los Incas*. Lima: Fondo de Cultura Económica.

VILLAÇA, Mariana. *A redemocratização na América Latina*. Disponível em: <http://anphlac.fflch.usp.br/redemocratizacao-apresentacao>. Visitado em: agosto 2014.

IMAGENS

LEVEILLÉ Auguste Hilario. *El Libertador Bolívar*. Impresora Lemercier. Litografia. 45,2 x 30,4 cm.

Reg. 1813. Museo Nacional de Colombia, 1840. — Disponível em: http://www.unicamp.br/chaa/conf_yobenj.php Visitado em: agosto de 2014.

GIL DE CASTRO, José. Retrato de Simón Bolívar, 1824. Oleo sobre tela. Museo Nacional de Antropología Arqueología e Historia del Perú. Disponível em:

http://venciclopedia.com/index.php?title=Archivo:Simon_Bolivar_Jose_Gil_de_Castro.jpg Visitado em: Setembro 2014.

ESPINOSA, José María. *Bolívar, retrato do Libertador*. Óleo sobre tela. Disponível em: <http://www.colarte.com/colarte/foto.asp?idfoto=30249> Visitado em: Dezembro de 2014

Autor Anónimo. Quito, 1922. Óleo em tela. Pela datação este bem pode ser bem próximo do Bolívar que viu Manuelita pela primeira vez em Quito. Disponível em: <https://zonatwive.files.wordpress.com/2013/08/bolivar-3-1.jpg?w=547&h=387> Visitado em: Dezembro 2014

SALAS, Antonio. Guayaquil, 1829. Óleo em tela. Disponível em: http://www.islasantay.info/2014_08_01_archive.html Visitado em: Dezembro 2014

ESPINOZA, José María. Sem título. Bogotá, 1829. Disponível em: https://imagenbolivar.files.wordpress.com/2012/12/10_sf_021.jpg Visitado em: Dezembro 2014

ESPINOZA, José María. Desenho em grafito. Bogotá, 1930. Disponível em: http://bib.cervantesvirtual.com/bib_autor/bolivar/verfoto11b5.html?foto=iconografia/0028.jpg&pie1=Jos%E9+Mar%EDa+Espinosa.+L%E1piz+sobre+papel,+0,15+x+0,10.+&pie2=Bogot%E1+1830.&pie3=Ampliaci%F3n. Visitado em: Dezembro 2014.

ANEXOS

Traduções das peças:

I Os Móviles

II A Libertadora do Libertador

IV Conquistadores

Autorización

Por medio de la presente yo, **Sergio Arrau Castillo, Chileno**, casado, residente en Gral. Santa Cruz 459 Dpto. 401, Lima 11, Perú, con carné de extranjería número 000192786, **autorizo a Manuel Antonio Guerrero Zagarra** (que será referido en los párrafos siguientes como Manuel Guerrero), portador de documento nacional de identidad (DNI) número 07257833 (RENIEC-Perú) y pasaporte peruano número 5772276 a escenificar, traducir y representar las piezas teatrales de mi autoría con fines **académicos y artísticos**. También a presentar sus escenificaciones de éstas en festivales de teatro. Declaro, además, conocer que Manuel Guerrero está realizando estudios doctorales en el Departamento de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Paraná, Brasil y que su investigación trata de mis obras teatrales.

Cualquier publicación de mis obras traducidas por Manuel Guerrero **únicamente** podrá realizarse **bajo mi consentimiento expreso**. El acuerdo se hará directamente entre la editorial y yo.

En el caso de las escenificaciones de mis obras que, con fines comerciales, viniera a representar Manuel Guerrero, en cualquier idioma, se destinará el veinte por ciento (20%) del presupuesto de la producción (siempre que exista financiamiento de alguna entidad de apoyo a la actividad cultural, sea ésta pública o privada) o de la taquilla (cuando sea éste el único ingreso percibido por la producción) al **pago de los derechos de autor**.

La presente autorización **quedará sin efecto si no se cumpliera con las condiciones expuestas**, en cuyo caso el Sr. Manuel Guerrero deberá asumir las responsabilidades legales derivadas del incumplimiento de las mismas.

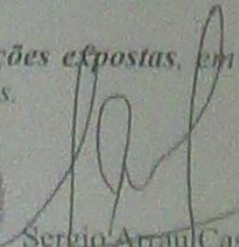
Autorização

Por medio desta Eu, **Sergio Arrau Castillo, Chileno**, casado, residente em Gral. Santa Cruz 459 Dpto. 401, Lima 11, Perú, identificado com carné de extranjería número 000192786, autorizo a **Manuel Antonio Guerrero Zagarra** (quem será referido nos parágrafos seguintes como Manuel Guerrero), portador de documento nacional de identidade (DNI) número 07257833 (RENIEC-Perú) e passaporte peruano número 5772276 a encenar, traduzir e representar as peças teatrais da minha autoria com finalidades **acadêmicas e artísticas**, e também a apresentar as suas encenações destas em festivais de teatro. Declaro, também, saber que o Sr. Manuel Guerrero está realizando estudos de doutorado no Departamento de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Paraná, Brasil e que a sua investigação trata das minhas obras teatrais.

Qualquer publicação das minhas obras traduzidas pelo Sr. Manuel Guerrero **únicamente** poderá se realizar **sob o meu consentimento**. O acordo se fará diretamente entre mim e a editorial.

No caso das encenações das minhas obras que viesse a representar o Sr. Guerrero, em qualquer língua, com finalidades comerciais, destinar-se-á o vinte por cento (20%) do orçamento da produção (sempre que exista financiamento de qualquer entidade de apoio à actividade cultural, seja pública ou privada) ou da bilheteria (quando seja esta o único lucro percebido pela produção) para o **pagamento dos direitos autorais**.

A presente autorização **ficará sem efeito se houver incumprimento das condições expostas**, em cujo caso o Sr. Manuel Guerrero deverá assumir as responsabilidades legais cabíveis.


Sergio Arrau Castillo
Carné de extranjería: 000192786

CERTIFICACION

NOTARIA LOAYZA

JR HUASCAR 1543 - JESUS MARIA

TELF: 266-9590 - 2660591

266-0592 - 266-0593

web: www.notarialoayza.com

CERTIFICACION DE FIRMA NO DEL CONTENIDO
CESAR FERNANDO LOAYZA BELLIDO,
Abogado - Notario Público de Lima, CERTIFICO:

que, la firma que aparece en el anverso del presente documento

Corresponde a: SERGIO ARRAU CASTILLO ==

Identificado (a) con: CE N° 000192786 ==

Lima, **03 OCT 2014**



[Handwritten signature]
FERNANDO LOAYZA BELLIDO
NOTARIO DE LIMA



OS MÓBILE

De: Sergio Arrau

¡Farewell!

La curva de los mares

dilata el horizonte,

y mi nativo monte

no alcanzo a contemplar.

¡En él queda mi calma!

de muerte herida el alma

¡oh patria! te abandono a mi pesar.

Los malos se alborozan

cuando los buenos gimen:

arriba se halla el crimen

ceñido de laurel;

y un César se levanta

que, con inmunda planta,

holló de la república el dosel.

Me arroja al extranjero

mi fe en la democracia:

allí de la desgracia

me espera amargo pan;

mas ¡patria que amo tanto!

tu nombre sacrosanto

mis labios sin cesar bendecirán.

Amiga cariñosa

del pobre peregrino

no llores...el destino

nos juntará a los dos.

La noche por el cielo

extiende ya su velo...

¡Patria, amores, adios, adios, adios!

Ricardo Palma

(1833 – 1919)

Personajes: Irene

Antonio

Sonia

Iván

Pedro

Jorge

Lugar da ação: Sala-comedor de um apartamento pequeno. Porta de entrada a ele, ao quarto e ao banheiro. Uma janela, que não se vê, ficaria entre o palco e o público.

Há mobiliário rudimentar: mesa, aparadora e caixas de madeira. Algum caixote vazio de frutas que também serve de assento.

No chão há três colchões com lençóis. Nas paredes há roupa pendurada em pregos. Também se vê uma banderolinha de *Peñarol* perto de um espelho e de um calendário grande onde aparece bem visível o ano: 1975.

Apesar da pobreza do ambiente o quarto não é triste, pois pendem do teto vários móbile feitos com palitos e lã, de distintos tamanhos e lindas cores, que giram lentamente no menor pé de vento.

Sentada em um módulo, diante da mesa, está Irene, mulher de 40 anos, que descasca batatas com ar entre fatigado e resignado.

Em um dos colchões permanecem deitados, mas acordados e olhando o teto: Sônia, garota de 23 anos, e Antônio, moço de 28.

IRENE.- Não acham que já é hora de levantar? Ou estão chocando?

ANTÔNIO.- Tem um cigarrinho? (*Irene nega com a cabeça*).

SÔNIA.- Tem horas?

IRENE.- Meio-dia.

ANTÔNIO.- Poxa! (*Levanta rapidamente de cueca*). Tenho que encontrar um sujeito à uma. Tomara que me espere. (*Vai até o banheiro*). É muito importante.

SÔNIA.- O que faz, Irene?

IRENE.- Me divertindo descascando batatas.

SÔNIA.- Tem um *Alka-Seltzer*, por acaso? A minha cabeça está me explodindo.

IRENE.- Isso passa por voltar tarde e em estado de graça. Achei que andava com Antônio, mas senti que ele chegou de manhã.

SÔNIA.- Conto depois. Morro por uma água mineral.

IRENE.- Se contente com a água da torneira. No meu criado mudo deve ter um tablete. (*Sônia vai até o quarto*).

SÔNIA.- (*De dentro*). E que foi das demais vítimas?

IRENE.- (*Distraída*). Hein?

SÔNIA.- Pedro, Ivan...

IRENE.- Ué... buscando trabalho, imagino. Pelo menos, Ivan...

SÔNIA.- (*Sai do quarto*). Como será que conseguem acordar tão cedo?

IRENE.- Fizeram curso por correspondência. (*Sônia vai até a cozinha para buscar um copo com água. Ouve-se a água da descarga sai Antônio que se veste rapidamente*).

ANTÔNIO.- E aí... anda ou não anda o negocio dos móbile?

IRENE.- Si me dedicasse mesmo, ganharia bastante. Pagam bem. No outro dia vendi cinco.

ANTÔNIO.- (*Apontando para um belo móbile grande*). Esse aqui eu não tinha visto.

IRENE.- Fiz ontem.

ANTÔNIO.- Ficou lindo. (*Sônia sai da cozinha*). Onde se enfiou ontem à noite?

SÔNIA.- Por aí... E você?

ANTÔNIO.- Quando voltar quero falar seriamente contigo.

SÔNIA.- Sério?

ANTÔNIO.- Está na hora de te dar um corretivo, olha.

SÔNIA.- Ui, que medo!

ANTÔNIO.- Tchau, Irene.

IRENE.- Tchau.

SÔNIA.- (*Irônica*). Adeus, amor. Fique bem. (*Antônio sai do apartamento*). Atropelado por um carro e rematado por um trem. (*Senta perto de Irene*). Ainda bem mal que está passando esse mal-estar. Que indigestão! Nem me lembrava mais como era comer como gente.

IRENE.- Ajude aqui com as batatas. Onde jantou?

SONIA.- Num *chifa*¹ bacana. Cheio de dragões, sedas e chineses. Chineses de verdade. Pedi como sete coisas.

IRENE.- Com quem esteve?

SÔNIA.- Confidencial, hein? Com um industrial mais rico do que Onassis.

IRENE.- Daqui?

SÔNIA.- Sim. Árabe ou turco local. Andou me seguindo num carro último modelo.

IRENE.- Velho?

SÔNIA.- Não disse novinho..?

IRENE.- Me refiro ao cara.

SÔNIA.- Ainda está inteiro. E assegure bem, querida: solteiríssimo. Chega até babar por mim. Com esse jeitinho tão fino que tem os homens

daqui, metralhou de frases. Neruda puro.

IRENE.- E você..?

SÔNIA.- Pouca bola. Mesmo que ache incrível, eu gosto do Antônio Olha a boba..! O cara insistia...e bom, como você diria ... Afinal: por quatro dias locos! A coisa é se divertir um pouco, não acha? Depois me levou a uma boate chiquíssima. (Puxa o cartão e entrega). Ó.

IRENE.- Deve ser caríssima.

SÔNIA.- Ele é um dos sócios. E me disse que se quisesse trabalhar lá...

IRENE.- Trabalhar com o que?

SÔNIA.- (Ri). Dançando no pole, não, querida. Como recepcionista, ajudante de administração ou do que quisesse... Tenho as portas abertas.

IRENE.- E aceitou.

SONIA.- Ainda não. (*Irene quer lhe devolver o cartão*). Guarde para que me busque lá.

IRENE.- E o que vai dizer o Antônio quando souber?

SÔNIA.- Nem conta vai se dar, enfiado como anda nos seus comitês. Bonitão o turco. Parece um pouco sabe com quem? Com o Ivan.

IRENE.- Ah é?

SÔNIA.- Por sinal, de onde saiu aquele mané? Eu acho meio perdido (*Sônia começa a descascar batatas*)

IRENE.- Conhecemos desde a época do Chile, quando estivemos lá. Bom homem.

SONIA.- Eu o acho um babaca.

IRENE.- É teu compatriota.

SONIA.- E daí? Por lá também tem muitos.

IRENE.- Siga contando do seu magnata. O que fizeram depois?

SÔNIA.- Não deitamos se for o que está imaginando. Ficamos e ponto. Deixei com o mel na boca.

IRENE.- Não está indo longe demais, Sônia?

SÔNIA.- Se o Antônio não estivesse o tempo todo metido nas suas palhaçadas... Odeio que me deixem largada!

(*Pela porta de entrada chega Ivan, homem de uns 45 anos*).

IVAN.- Oi...

IRENE.- Olá Ivan? Como foi hoje?

IVAN.- Mais ou menos.

SÔNIA.- Voltou cedo, professor. (*Ivan entra no banheiro e fecha a porta*). Mas, como sou burra! Descascando batatas miseráveis, quando temos para *cachetearnos*. (*Vai até o colchão para buscar a sua bolsa*).

IRENE.- Para que, disse?

¹ *Chifa* é um tipo de restaurante e de comida tipicamente peruana. Tal culinária é produto da fusão de elementos cantoneses e peruanos. Evidentemente as personagens não estão no Peru. É bem provável que Sônia chame assim a qualquer restaurante oriental.

SÔNIA.- Para termos um banquete, “tché”. (*Joga na mesa um monte de notas*). O que vai achando?

IRENE.- Assaltou um banco? Não me diga que tirou do...

SÔNIA.- Não tirei. O turco fez questão de me dar uns trocadinhos. E não ia dizer que não, afinal, está podre de rico. É uma compensação justa, me parece. Claro ora, que devolva algo pelo menos, do que rouba.

IRENE.- De quem? De nós, os proletários?

SÔNIA.- Andamos pior do que os *proletas*, né?. O que ia dizer a minha mãe se me visse morando assim! Dormindo no chão... Comendo qualquer porcaria...

IRENE.- Obrigada.

SÔNIA.- Não falo da sua comida, juro. Afinal, na falta de pão, coma-se *brioche*. Que ditado idiota! Como se o pão fosse melhor do que o *brioche*! Se fosse: coma-se batatas... Não agüento mais as batatas. Vamos fazer o seguinte, Irene, veja o que acha: joga esses tubérculos no lixo e vamos almoçar fora como bacanas.

IRENE.- Jorge não deve demorar. E chega tão cansado que já não que mais sair. Claro, trabalhando a noite toda!

SÔNIA.- Então vamos comprar e comemos aqui.

IRENE.- Isso, melhor. Veste rápido.

SÔNIA.- Quero tomar um bom banho, antes. (*Bate na porta do banheiro*). Apresse, ora, professor.

IRENE.- Guardarei as batatas para amanhã. (*Vai até a cozinha*).

SÔNIA.- Este aqui demora...

IRENE.- Voltando toma banho.

SÔNIA.- *Never in the world!* Odeio andar toda grudenta. Se importa se vai sozinha a comprar? (*Ouve-se o som da descarga*. Ah! Ainda bem. (*Pelo dinheiro*). E leve tudo, tudo. Não se preocupe com a conta. (*Irene pega dinheiro*).

IRENE.- Bom...irei na venda daqui perto, que lá tem tudo. Depois te dou o troco.

SÔNIA.- Gaste sem dor. Compre do melhor. E traz também whisky, vodka, vinho chileno, o que achar... A coisa é celebrar como reis.

IRENE.- A sua conquista oriental?

SÔNIA.- (*Vendo que Ivan sai do banheiro*). Schst! Não fale nada. Ivan poderia te acompanhar para trazer as coisas. Não vai dar conta de tudo.

IRENE.- Deixa. O cara da venda pode me ajudar.

IVAN.- O que há?

IRENE.- Você está bem, Ivan?

IVAN.- Não, nada.

IRENE.- Si quer tomar algo, no fogão tem água quente. Volto logo. (*Irene sai do apartamento*).

SÔNIA.- Lhe preparo um chá, professor?

IVAN.- Bom, obrigados. (*Sonia vai até a cozinha*). Por que me chama de professor?

SÔNIA.- (*De dentro*). E não é? Com limão?

IVAN.- Oi?

SÔNIA.- Pergunto se quer seu chá com limão.

IVAN.- Bom.

SÔNIA.- (*Entrando com uma xícara de chá*). Sinto muito, mas não tem limão. Só tem chá. Beba seu chá com chá e vamos *converchár* nós dois.

IVAN.- (*Rí*). Você é bem engraçada, Sônia. Faz trocadilhos como a... Bom, não interessa.

SÔNIA.- Como a sua mulher?

IVAN.- Não sou casado.

SÔNIA.- Mas, já teve alguma vez. Horrível o senhor não é.

IVAN.- Por que me chama de senhor?

SÔNIA.- É verdade, né? Logo eu que chamo de você até ao Papa. Deve ser por respeito.

IVAN.- Não sou tão velho.

SÔNIA.- Não te gosta o respeito? Vou te *acompanhachár* com um chá. Felizmente está passando a minha dor de cabeça. (*Vai até a cozinha e volta com uma xícara*).

IVAN.- (*Para si, olhando o móvel grande*). Que vida de merda!

SÔNIA.- (*Entrando*). Oh professor..! Dizendo coisa feia como o povão? Perdão, mas tem uma cara de catedrático que não dá para ignorar. Lecionava na *U de Chile* ou na *Católica*?

IVAN.- Na Universidade Técnica. E numa escola.

SÔNIA.- Do que?

IVAN.- De língua.

SÔNIA.- E demitiram, claro. Se não, não estaria aqui.

IVAN.- (*Amargamente*) E bem agora que é preciso ter uma educação pluralista e democrática.

SÔNIA.- Claro, e como você é sectário..! Radical, como bom professor? Não. Mais cara tem de Esquerda Cristã, tudo certinho e arrumadinho. E se não, MAPU².

² MAPU(Movimiento de Acción Popular Unitaria) foi um movimento político chileno de esquerda que formado a partir de uma dissidência da

Acertei? (*Ivan sorri*). Não vai me dizer que é socialista ou comunista..! (*Ivan faz um gesto vago*). MIR? Mir, dois mir, três mir, quatro mir..! Assim disfarçava *Condorito*³ quando era perseguido pelos tiras.. Não, até lá não chegava, tenho certeza.

IVAN.- Me falta a barba?

SÔNIA.- Culhão. Ai, escapuliu; desculpe professor! Bom, afinal, que interessa a sua filiação. Veio a dar no mesmo barril de merda. No façam ondas, por favor! Esteve preso?

IVAN.- Não.

SÔNIA.- Mas, te buscavam.

IVAN.- Tampouco.

SÔNIA.- Te expulsaram do emprego só.

IVAN.- Acha pouco?

SÔNIA.- Mas, podia ficar, né? Ninguém te perseguia.

IVAN.- Ficar fazendo... o que?

SÔNIA.- O mesmo que tantos outros: qualquer coisa, o que desse. Ou foi o único que expulsaram? Acaso não tem catedráticos até vendendo legumes para sobreviver?

IVAN.- Não me atrevo a fazer o que não sei.

SÔNIA.- Todo se aprende, professor. Alguém já nasceu sabido?

IVAN.- Na minha vida não fiz senão lecionar. Careço de habilidade manual. Irene até tento me ensinar a fazer móveis e foi inútil. Ademais...é verdade que não sofri perseguição, mas tinha que sair do país.

SÔNIA.- “Tinha” por que?

IVAN.- Por...motivos que não posso te explicar. O assunto é que tinha que ir. Ainda que quisesse mais do que tudo voltar bem agora.

SÔNIA.- (*Examinando-o*). Conta dela.

IVAN.- De quem?

SÔNIA.- Da sua mulher,

IVAN.- Já disse que não sou casado. SÔNIA.- Pára de bobagens. Não seja tão formal, moço. De longe dá para ver que está apaixonadíssimo. Quem se interessa se foi com aliança, papel passado e padre. E não é por curiosidade que pergunto, mas para ver se posso ajudar em algo.

IVAN.- Você me ajudar?

Democracia Cristã. Existiu entre 1968 e 1994.

³ Personagem de história em quadrinhos que é a humanização de um condor. Desde a sua criação em 1949 pelo cartunista chileno René Ríos “Pepo” se tornou muito popular na América hispânica.

SÔNIA.- Não seja tão arrogante, professor. Às vezes se encontra ajuda em quem menos se espera.

IVAN.- É verdade.

SÔNIA.- Aliás, a gente se alivia falando dos problemas.

IVAN.- A um amigo, tal vez.

SÔNIA.- E eu não sou?

IVAN.- Será uma amiga. Coisa bem diferente.

SÔNIA.- Acaso gosta da diferença? É verdade que não nos conhecemos tanto, mas...

IVAN.- Sonia, acho que estás temperando demais a coisa..

SÔNIA.- E colorida não gosta?. Qual é seu problema, afinal?

IVAN.- O meu grande problema? O mesmo da maioria dos exilados, seja por força ou voluntariamente: buscar sobreviver. No meu caso...ou aqui tem professores demais, que não parece, ou, como é natural, se defendem da invasão estrangeira. E, como, infelizmente, não tenho outra habilidade...

SÔNIA.- Casada.

IVAN.- Como?

SÔNIA.- Tua companheira é casada. E acho que com um amigo teu.

IVAN.- (*Surpreendido, ri forçadamente*). Leu muito folhetim⁴.

SÔNIA.- É o caso típico.

IVAN.- Só falta na tua história algumas crianças desnutridas.

SONIA.- Acertei no meio, não é verdade?

IVAN.- Com tanta faculdade para-normal, como pode perder seu tempo aqui? Abre um consultório, melhor. Com o cartaz: “Madame Sônia, vidente.”

SONIA.- Quem sabe faço.

IVAN.- Raro que não adivinhasse que chegava o golpe.

SÔNIA.- Isso até os retardados adivinhavam. Conte a vera.

IVAN.- Pára de tolices, por favor.

SÔNIA.- Ficou bravo? Mal sintoma.

IVAN.- É psicóloga também?

SÔNIA.-. Já conheci gente atormentada que sentia o mundo derruir nas costas. Mas, se analisassem friamente seu problema, veriam que não era nem tão especial nem tão grave. O que posso fazer? Mas, não venha a se achar, hein! Eu gosto do tipo de homem, sensível e românticos. Bem mais do que os super-machos que só pensam em meter.

IVAN.- Importante saber, mas careço de problemas sentimentais.

SÔNIA.- De verdade? Fico feliz. Outro chazinho, professor? (*Ivan nega*). Bom, já que estou fazendo que perca seu tempo e não quer se abrir... melhor vou tomar um banho veloz. Com a sua licença? (*Pega um roupão que está pendurado na parede entra no banheiro. Ouve-se a água do chuveiro*).

IVAN.- Incrível! (*Vai até a janela*). Tão reles assim é a nossa história?

Tão barata e repetida? (*Contempla o céu cada vez mais escuro*). Vai chover. (*Suspira*). Sinto tanto a sua falta, Verônica, que ando como sonâmbulo. Percebo, mais uma vez,

que meu erro foi tremendo. Devia ter ficado e encarado a situação. As duas situações, pois você e o Chile, para mim... (*Passeia-se*). Estou como os loucos falando sozinho (*Toca no móbile grande que gira*). E te sinto.

(*Fecha os olhos*). E te vejo. Não posso te tirar daqui! (*Bate na testa e depois se olha num espelho*). Que cara tão ridículo! Se comportando como adolescente. Como o pior dos decadentes... que só quer é... É, caralho, isso: voltar! Quero voltar..! (*Vá novamente até a janela*). Voltar a passear contigo pelo *Parque Forestal*. Voltar a subir o morro *San Cristóbal*, até chegar no *Jardín del Edén*, se lembra? Nosso *Jardín del Edén*. Voltar a caminhar sob a chuva... E depois entrar no botequinho para comer *sopaipillas* ou *picarones* ⁵... (*Vá até o móbile grande e o faz girar*). É que isso é frívolo demais após o desastre? Só devemos pensar em lutar e em morrer? (*Do banheiro sai Sônia, de roupão. Escuta perplexa a Ivan que não percebe a sua presença*). E é,

acaso, que aquilo que foi nosso, Verônica, não serve já para mais? É coisa velha, passada, que não vale mais a pena? Por que não me escreve? Quantas cartas já te enviei... e nem uma palavra sua!

SÔNIA.- O correio anda péssimo, professor. E lembre que está tudo controlado. Abrem as cartas e deixam passar só as que eles querem. Aposto que logo vai saber dela. Não se envergonhe. Odeio me entrometer, mas estava como no teatro,

⁵ Ambas são comidas fritas tradicionais e muito simples feitas com farinha de milho e polpa de abóbora. A primeira é mais consistente e tem forma de tortilha; a segunda tem forma de anel, é mais leve por conter mais fermento e se serve com mel de rapadura.

monologando, pensando em voz alta. Desculpe, mas... Poxa, Ivan, não seja tão hermético! Se envergonha de estar apaixonado? Pelo contrário, cara. Juro que o invejo.

IVAN.- Inveja? De mim? Mas, você tem o Antônio.

SÔNIA.- (*Indiferente*). É, claro.

IVAN.- E vocês estão juntos.

SÔNIA.- É diferente. É... como explicar? Você está cheio de ternura. Dá para ver que para você o amor...o amor concreto, à sua companheira... está antes do que tudo. Antes do que a revolução, que o socialismo e que tudo mesmo.

IVAN.- São coisas bem diferentes, Sônia. Se bem que no fundo...

SÔNIA.- Sabe de uma coisa? Invejo à sua verônica. Por que é que ela não vem para cá, ou você não a traz e pronto?

IVAN.- Trazer aqui? Impossível.

SÔNIA.- Por questão política? Não? Claro, encrenca familiar! (*Ivan faz um rictus*). Como que estou acertando, né? Acho que vou seguir seu conselho e abro um consultório com bola e coruja. Desde que eu te vi me disse: esse cara é romântico que nem galã mexicano. Y está metido em tremenda confusão. Porque ela é casada, não é verdade?

IVAN.- Olha, prefiro não falar disso.

SÔNIA.- Me dá um pouco da tua ternura, Ivan. Me faz falta, juro.

IVAN.- A você?

SÔNIA.- Pensa que não mereço?

IVAN.- Ninguém poderia duvidar que merece o que há de melhor. É linda.

SÔNIA.- Só por isso? Aliás, nem sou tão linda assim. Aceitável só.

IVAN.- Além disso, a ternura não se pode transferir. E você já tem

SÔNIA.- Onde? Tenho revolução, mas me falta a ternura. (*Ivan ri*). Não ria, estou falando a sério. (*Olha intensamente a Ivan*). Ivan, me queira um pouco, vai. Mesmo que não acredite, me sinto terrivelmente sozinha. Y me assusto tanto que preciso beber de vez em quando. Por isso me vê alegre e fazendo bobagens. Estou muito mais sozinha do que você. Se, já sei que me vai me repetir: e o Antônio? Quer ouvir a verdade? Já não tem nada aí. É verdade. Bom, quem sabe um pouquinho, mas... Tão diferente do que era! Vim com ele e fiz de olho fechado... para vir parar aqui! O pior é que não posso voltar⁶. Sou

⁴ No original “*novelas de Corín Tellado*”, uma 1927-2009 escritora de romances melodramáticos muito populares na América Hispânica.

⁶ No original se emprega a palavra castelhana “*volver*”, que vai se repetir

conhecida como a companheira de um extremista. Anda que não tenha nada a ver, estou enfiada no meio da questão. Com os mesmos problemas, mas sem compensação nenhuma.

IVAN.- Me surpreende o que me conta. Eu achei que...

SÔNIA.- Que era quase Tânia, a guerrilheira⁷? Que nada!

IVAN.- Bom, não tanto assim, mas...

SÔNIA.- Caí nisto de imbecil que eu sou. Perdão, de amorosa que eu sou. E agora não sei o que fazer. Aqui você é o único cara sensível que conheço a uns quinhentos quilômetros, pelo menos.

IVAN.- Diga melhor melodramático. Amante de tangos e boleros.

SÔNIA.- Odeio tangos e boleros. Mas, bem-vindos sejam, se eles resultam em um ser humano e não numa compota de frases de Marx, Lênin e todo esse bando de barbudos babacas.

IVAN.- Calma, veja que alguns barbudos não tem culpa de que alguns dos seus seguidores...

SÔNIA.- (*Abraçando-o*). Me tome, Ivan! Te preciso. E você também precisa de mim.

IVAN.- Mas, Sônia..!

SÔNIA.- (*Abrindo o roupão*). No me quer?

IVAN.- Teria que ser de mármore... mas...

SÔNIA.- Me abraça.

IVAN.- Não vê que eu posso ser teu pai?

SONIA.- Idiota.

IVAN.- Aliás... adivinhou, eu amo outra.

SÔNIA.- Que está a um monte de quilômetros. Ou seja: alguém que não existe.

IVAN.- Se engana. Sempre está comigo.

SÔNIA.- Olha, não pretendo deitar com você, se tanto medo tem do estupro. Mas, eu preciso se ser desejada. E nos encontramos nós dois como se estivéssemos numa ilha deserta. Necessitamos um do outro, Ivan. (*Pela porta da rua entra Pedro, homem de uns 35 anos*).

PEDRO.- Perdão! (*Ivan afasta Sônia com algo de rispidez. Sônia pega com raiva a sua roupa que está pendurada na parede e entra no quarto*). Desculpem que interrompa.

IVAN.- Não interrompeu nada. Se engana. Aqui...eu... (*Entra Irene*).

IRENE.- (*De fora*). Grata, Pepito, pela ajuda. (*Está carregando duas sacolas grandes*). Não me ouviu te chamar, Pedro?

PEDRO.- A mim?

IRENE.- Ajuda melhor que isso aqui pesa. (*Os homens acodem*). Deixem as coisas na mesa.

PEDRO.- Ora, é Natal, por acaso?

IRENE.- Bom, falta pouco já. Onde está Sônia?

PEDRO.- Se vestindo. (*Apointa ao quarto*).

IRENE.- Só agora? Como fui seu assunto do visto, Pedro? Teve a prorrogação?

PEDRO.- Que esperança! Tenho um azar... Mexi céu e terra sem nenhum resultado.

IRENE.- Não me digas! Ou seja que..?

PEDRO.- Mesmo que houvesse terremoto ou aluvião, depois de amanhã... *adiós, pampa mía!*

IRENE.- Sinto muito, de verdade.

PEDRO.- Eu, mais. O que mais me dá raiva é que aqui tenho boas ofertas de trabalho. Mas, é o eterno círculo viçoso: não me podem contratar se não tenho residência, e não me dão residência se não tenho contrato de trabalho.

IVAN.- Uma situação kafkiana.

PEDRO.- Totalmente. A forma mais diplomática de dizer: vá à merda.

IRENE.- Nenhum companheiro pode te ajudar?

PEDRO.- Fala dos daqui? Me fale de companheiros! Só de aparência. Muita oratória, meu irmão isso, irmão aquilo, mas na hora H: se te vi, nem me lembro. (*Do quarto sai Sônia vestida*).

SÔNIA.- Trouxe o whisky?

IRENE.- Está aí, e aqui está o troco. (*Sônia vai buscar de um copo e se serve uma dose*).

PEDRO.- Posso saber de quem é o aniversário?

IRENE.- De Onassis. (*Abre um pacote*).

PEDRO.- Empadas *salteñas*! Que delícia! Experimentei na Bolívia, quando passei por lá. IRENE.- (*A Sônia*). Não acha que é cedo para começar a empinar o copo?

SÔNIA.- Me deixa em paz.

IRENE.- Que deu com você, *piba*⁸?

PEDRO.- Pensar que tampouco consegui ficar na Bolívia. E gostei de lá, sabia? Estamos pior do que judeus errantes: dez dias num país, quinze no outro... Isso, quando deixam entrar! Porque às vezes fecham a porta com cadeado, e encima te soltam os cães.

IRENE.- Afortunadamente ainda são flexíveis neste país. Bom,...

Relativamente.

PEDRO.- Cada dia se fecha mais o cerco. E em tanto mais solidariedade mundial tem com as vítimas de dentro, pior se trata à vítimas de fora. Só quando são gente importante, claro. Com eles é diferente. Mas, piõezinhos de base..!

SÔNIA.- Melhor se sirva uma dose disso aqui.

PEDRO.- (*Servindo-se uma dose*).

Pelo menos a bebida é barata aqui.

IVAN.- O único barato.

SONIA.- Claro. Assim mantêm às massas pressas no sub-desenvolvimento, não é, professor? Viram como sei? (*Se serve outra dose*). Querem um golinho?

IRENE.- Sônia, me ajude a preparar isto. Jorge não deve tardar.

SONIA.- Ah, Jorge, o companheiro ideal! Paciente, caridoso e resignado.

IRENE.- (*Pegando na garrafa*). Chega por agora, viu?

SONIA.- Está bem, mãe. (*Irene guarda a garrafa numa gaveta do aparador*). Não tem jeito. Os burgueses não deixam à gente ser feliz. (*Cantarolando ajuda a arrumar a mesa*). Tem que esquentar as empadas, né?

IRENE.- E as outras coisas também. (*Leva um par de pacotes à cozinha*).

IVAN.- Te ajudo a aquecer Irene. (*Pega o pacote e leva à cozinha*).

SONIA.- O senhor? Está quente, professor?

PEDRO.- Tem motivo, né?

SÔNIA.- Inveja, compadre?

PEDRO.- Parece que o professor precisava de ajuda.

SÔNIA.- Por que? Você tem algum amigo? (*Volta Irene*).

IRENE.- Falando do quê?

SÔNIA.- Coisas da vida.

IRENE.- Recebeu notícias da sua casa, Pedro?

PEDRO.- Por sorte ontem chegou carta.

SÔNIA.- Quantos filhos você tem, amiguinho?

muitas vezes na peça, e inclusive é o nome do tango que as personagens escutam.

⁷ Apelido de Tamara Bunke, a única mulher que na guerrilha liderada por Ernesto Che Guevara na Bolívia. Argentina de nascimento, mas filha de pai alemão e mãe polonesa, dois comunistas fugidos da perseguição nazista.

⁸ Modo muito típico de chamar uma moça nos países do Rio da Prata.

PEDRO.- Oficiais ou de contrabando?

SÔNIA.- De ocasião, só.

PEDRO.- Incontáveis.

SÔNIA.- Fanfarrão. Te vejo cara de quem não come direito

PEDRO.- O que? Ah, bom! Imagino o que quer dizer. Quando quiser podemos provar.

SÔNIA.- Tenho mal gosto, mas não abuso.

PEDRO.- Gosta mais da pedagogia?

SÔNIA.- Da *pegafudida*, melhor.

IRENE.- Quem de vocês é bom para temperar a salada?

PEDRO E SÔNIA.- Eu.

IRENE.- Tomem conta. Ivan, ligou o forno? A carne está pronta, mas fria. (*Entra na cozinha*).

SÔNIA.- (*Ajudando Pedro com a salada*). Suponho que se dará muito bem aqui. Tremenda pinta, como bom argentino.

PEDRO.- Epa, eu sou uruguaio, tché! De Paysandú.

SÔNIA.- E não é tudo igual?

PEDRO.- Claro que não.

SÔNIA.- De qualquer forma não faz meu tipo. Mas, as nativas devem molhar a calcinha, se é que usam. Pena que são meio difíceis de rosto.

PEDRO.- Sabe que não? Tem meninas bem gostosas. Mas, sendo sincero, pouca ocasião tive de usar meu talher.

SÔNIA.- No diga! (*Volta Irene*).

PEDRO.- Com o problema do visto, mais é a bile que acumulei... Você sabe. A burocracia daqui é um horror.

IRENE.- Como em todo lugar...

PEDRO.- Bem pior. Os trâmites são incrivelmente lentos. Fiquei tão desesperado que quase chego a seduzir à velha do Ministério.

SÔNIA.- Qual? Aquela que tem nariz de tucano?

PEDRO.- Essa mesma.

SÔNIA.- Claro que assim fazia duas coisas de uma vez: tirava o atraso e conseguia a prorrogação.

PEDRO.- Pode ser. Mas, meu senso estético e os meus hormônios impediram.

SÔNIA.- E não pensou em cobrir a cara dela com um travesseiro?

PEDRO.- Nem assim.

IRENE.- (*Que como todos entra e sai da cozinha*). Jorge e eu tivemos que sair do país duas vezes, gastando um dinheiro que nos fazia muita falta. E tudo por dois carimbos no consulado mais próximo à fronteira. Desperdiço de tudo! Mas, isso nos deixava sobreviver aqui uns meses.

SÔNIA.- Paguem promessa e agradeçam que vocês podem renovar. Já Antônio e eu... não tem jeito! (*A Pedro*). O visto vence na semana próxima, e, como você, nada de renovação nem indo na fronteira com o Paquistão.

PEDRO.- Mas, enquanto isso, você se diverte!

SÔNIA.- Claro, ora. Afinal: *por cuatro días locos!*⁹ Só se vive uma vez, não é verdade?, paraguaio? (*Entra Ivan*).

PEDRO.- Para com isso..! Em criança me falavam de um céu com anjinhos gordinhos, tocando a lira. Quando cresci esse céu já não me pareceu bom assim, por essa razão estive perto de me tornar muçulmano como Casius Clay.

IVAN.- Muçulmano? De verdade?

PEDRO.- Sabe como é o céu deles? Nada de anjinhos tocando a lira como babacas. É um belo jardim com toda classe de delícias: Bifes, bistecas, bom vinho, nhoque...

IVAN.- Servidos por umas hurís de doer até os dentes, não é verdade? Peitudas, com uns quadris deste tamanho...

SÔNIA.- Ah, de modo que dessas que fazem seu tipo, professor? Não sabia.

IRENE.- Muito bom esse céu muçulmano para os homens. E para as mulheres tem o quê?

PEDRO.- Naturalmente, tem para elas a dedicação aos machos.

SÔNIA.- O que?

PEDRO.- Assim está escrito no Al Corão, capítulo quarto, versículo 31, entrando, virando a direita (*Entra Antonio*).

SÔNIA.- (*Em secreto*). Silêncio, que chegou o *Che Bobara!*

PEDRO.- Farrou.

SÔNIA.- (*Falsamente amorosa*). Logo você voltou, amor.

ANTÔNIO.- Trago a lista de companheiros que responderão a processo no Chile. Estão o Fernando e o Pepe.

IVAN.- Deixe ver (*Pega a lista*).

SÔNIA.- Quanta ansiedade, professor! Será que aparece aí a Verônica?

IRENE.- Quem?

IVAN.- A lista é oficial?

ANTÔNIO.- Completa. Acabou de chegar ao Comitê, antes dos milicos publicarem o que convir a eles. É preciso começar a se mexer já em

quanta Universidade, entidade oficial e firma comercial exista.

IRENE.- Se tem contrato ou convite do exterior são expulsos, não é?

ANTÔNIO.- Exato. Por isso é urgente tirá-los do país.

PEDRO.- (*Comendo uma batata frita*). Para que? Para virem a morrer fome como nós?

ANTÔNIO.- E logo você que fala comendo! Sabes como é estar preso? Já foi torturado alguma vez?

SÔNIA.- Só no dentista.

ANTÔNIO.- Ainda que a nossa situação não seja de dar inveja, é incomparavelmente superior. Pelo menos estamos livres.

SÔNIA.- *Vive la liberté!*

ANTÔNIO.- A este país podemos trazer um bom número de pessoas.

PEDRO.- No dia depois de amanhã vence meu visto.

ANTÔNIO.- E tem o *tupé* de falar da sua situação pessoal? Parece um reacionário egoísta qualquer. ¡Bonito *tupamaro!*

PEDRO.- Nunca fui *tupamaro*.

ANTÔNIO.- Estou vendo. Tomariam muito cuidado de alguém como você.

IRENE.- Não fale assim, Antônio.

PEDRO.- Deixa que fale. Eu cai nisso tudo sem querer, sabia? Como bola de *snook* batida pela branca. E só me resta seguir rodando. (*Sônia cantarola como bandoneón arrabalero*). Para arrematar, minha filhinha está doente. Muito mal passamos os reacionários como eu.

ANTÔNIO.- Os operários do Cone Sul todo estão péssimo. Um par de sapatos custa no Chile o salário de um mês.

SÔNIA.- Bom... É só andar descalço..!

ANTÔNIO.- Pelo menos aqui estamos seguros. Mas, lá os companheiros... com a bota no pescoço, sem direito, sequer, de esperar...

SÔNIA.- Iiii... Começou com as patas.

ANTÔNIO.- Assistem impotentes vendo como se destrói de golpe décadas de luta. Nos mandem de volta à pré-história nos tiros.

SÔNIA.- (*Agindo como "menininha rica"*). Meninas...corram! Agora que nos livramos da ralé, temos que reconstruir o país. Demos anéis, pulseiras, sutiãs... tudo!

ANTÔNIO.- O que deu nesta aqui?

IRENE.- Está bem alegre.

PEDRO.- (*Olhando a Ivan*)..Parece que comeu um palhaço.

IRENE.- Não sei como consegue...

⁹ Título e parte da letra do tango composto por Rodolfo Pascual Sciammarella e Darwin Camacho Garcia.

PEDRO.- Comer um palhaço?
 IRENE.- Brincar assim. Com tanta gente desaparecida... Tanta família desfeita...
 SÔNIA.- Temos que curtir de vez em quando, poxa *Por cuatro días locos*..!
 ANTÔNIO.- (*A Pedro*). Você só se importa com a sua bela pessoa.
 PEDRO.- Sai daqui, vagabundo! Não se intrometa, sim? O único que me importa é salvar a minha mulher e à minha menina. Não quero que apareçam numa lista de mortos por fome, entende? Lista que jamais se publicaria. Por isso trabalho fora do país. Ou tento, pelo menos. (*Pela porta da rua entra Jorge, homem fornido de uns quarenta anos*).
 JORGE.- O que deu aqui? Começou a guerra mapuche - charrúa?
 IRENE.- Jorge! Chegou em boa hora.
 JORGE.- Em boa hora para que? Em quem devo bater?
 IRENE.- Em boa hora para comer.
 JORGE.- Caraiiii! O que é isso aqui? Não digam que caiu Videla!
 IRENE.- Já cairá. Molhou-se bastante, Jorge.
 JORGE.- Está chovendo um pouco. (*Ivan vai até a janela a ver chover*). Sobre o que era o conflito?
 IRENE.- Nada. Vamos comer em paz como bons companheiros.
 JORGE.- Caralho! Isto não se vê todos os dias. De onde saiu a grana?
 IRENE.- Se fala do milagre, mas não do santo.
 JORGE.- (*Olhando a Sônia*). Não será santa?
 ANTÔNIO.- Santa?
 JORGE.- *Santa Claus*, tché.
 IRENE.- Aproximem os banquinhos. Ivan, traz esse caixote. (*Sentam-se em volta da mesa*).
 PEDRO.- Assim que santa, né?
 SÔNIA.- (*Levantando uma garrafa de vinho*). Isso. *Santa Carolina* três estrelas. Vai até doer seu focinho. (*Pedro abre a garrafa*).
 IVAN.- E o trabalho, Jorge?
 JORGE.- O trabalho? *Chévere*¹⁰. E você, arrumou algo?
 IVAN.- Ainda não.
 JORGE.- Na tua área é bem difícil. Trabalho tem, mas em outras coisas. Se se anima...
 IVAN.- Claro, no que for.
 JORGE.- Na segunda, então, vamos juntos a ver o que achamos.

IVAN.- Combinado.
 JORGE.- Se eles avançassem com os trâmites direito, acabaríamos com esses bostinhas.
 PEDRO.- Claro, porque somos melhor preparados. O que estudam os meninos daqui? E com a preguiça das pessoas, sem muito esforço subíamos alto como foguetes.
 JORGE.- Mas, ficam aí barrando a gente..!
 IRENE.- Que mal-agradecidos que são, tché! Por que não consideran..?
 PEDRO.- Eu nada tenho a agradecer, de verdade.
 IRENE.- E o simples fato de nos deixarem viver, acha pouco?
 JORGE.- Não dá para negar que há acolhimento. Com desconfiança, mas há.
 ANTÔNIO.- Temem é que apareça a sua mediocridade. Por dar um exemplo, qualquer operário chileno, até o mais ruinzinho, é melhor trabalhador e sabe mais do que muitos dirigentes daqui.
 IVAN.- (*Tirando a rolha de uma garrafa de vinho*). Começaram a *cueca* e a *samba* da super valoração. Epa!
 ANTONIO.- É ou não verdade?
 JORGE.- Lástima que com o visto de turista só se pode trabalhar no informal. Disso se aproveitam para pagar a metade do que se deveria.
 IVAN.- Pior é estar parado, não acha?
 JORGE.- Ah, mas quando consiga a residência..!
 ANTÔNIO.- Como está gostoso isso aqui!
 SÔNIA.- Só agora que percebeu?
 IVAN.- Por desgraça, muitas pessoas do Sul mostram uma atitude muito negativa com o país que os acolhe. Como se só estivessem interessados em usá-lo. Não se integram, não aportam como deviam. Sabendo que são “aves de passo” fazem muito pouco ou nada pelo lugar onde estão.
 PEDRO.- E por acaso é culpa nossa ser “ser ave de passo”?
 IVAN.- Eu critico é que nem entendemos nem tentamos entender ao pessoal daqui. Pior, olhamos para ele de cima, como se fosse inferior.
 ANTÔNIO.- E não é?
 PEDRO.- Não enche.
 IVAN.- A isso me referia com sobrevalorização. Criamos nossos próprios *guetos*, Mas não pela força como os judeus na época do nazismo. E moramos numa bolha, nem no Sul nem no país que nos acolhe. Considerando sempre que o nosso é melhor.

JORGE.- E não é verdade
 SÔNIA.- Até os milicos são melhores, ainda não percebeu?
 ANTÔNIO.- Isso, sem a menor dúvida. Assassinos mais refinados não se pode achar.
 IVAN.- E olha que com isso da super-valorização não estou me referindo só aos arrogantes do *Río de la Plata*.
 JORGE.- Ó, para, para por aí!
 PEDRO.- Está afim de sair voando pela janela?
 IVAN.- Todo mundo os acha metidos e antipáticos. Já de nós chilenos como eles gostam. Simpáticos e engraçados. Muito amigáveis. Humildezinhos, os *ñatos*¹¹. Mas, no fundo, igual nos achamos o máximo, última chupada do mate...
 SÔNIA.- O buraco do bolo (*A Antônio*). Calma, engole o vinho como se fosse barato.
 ANTONIO.- É chileno?
 SÔNIA.- De exportação. (*Ivan quer continuar, mas todos estão desfrutando da comida ninguém lhe dá importância*).
 ANTÔNIO.- Ah, caramba! Sabendo teria convidado o Waldo.
 IRENE.- Waldo Pereira? Ótimo rapaz.
 ANTÔNIO.- Fez um grande trabalho em Santiago, no *cordón Vicuña Mackenna*.¹²
 JORGE.- Lá a pressão foi muita, não é?
 ANTONIO.- Pelo contrário, faltou ainda mais pressão. O Waldo se salvou por um fio. Mandavam canhões na fábrica onde ele estava. Tiveram que empurrá-lo para que saltasse pelo muro fosse buscar refúgio na sua embaixada. Se chegavam a pegar, fuzilavam sem perguntar.
 IRENE.- Vou guardar algo para o Waldo. Pode ser que venha mais tarde. Como hoje é sábado...
 SÔNIA.- Quer saber? Morro de vontade de comer uns *locos em salsa verde*..!

¹⁰ Gíria característica da Venezuela e outros países do caribe. Quer dizer “ótimo” e foi muito divulgada pelas telenovelas venezuelanas nas décadas de 1970 e 1980.

¹¹ *Ñato* é uma palavra de origem quéchua. Serve para se referir a uma pessoa de nariz pequena. Em alguns países hispânicos é uma maneira carinhosa de chamar a alguém.

¹² *Cordón* eram grupos urbanos de trabalhadores organizados para defender o regime do presidente chileno Salvador Allende. Para maior informação sobre esse tema se recomenda consultar: <http://www.rebellion.org/hemeroteca/chile/030904miranda.htm>.

ANTÔNIO- (Comendo como os outros). Eu já prefiro um bom *mariscal*¹³.

JORGE.- Por que não um general, melhor, tché?

ANTÔNIO.- *Mariscal...* de mariscos, besta.

PEDRO.- Eu sonho com uns bons nhoques, em qualquer boteco de Payssandú, claro.

IRENE.- Mas, aqui os fazem tão bem.

PEDRO.- Ou um *asado de tira*. Ou...

ANTÔNIO- (A Irene e Jorge). Vocês que moraram em Santiago, o que podem dizer de um pernil de porco com uma tigela de *chicha baya*?

JORGE.- Em *Las Tejas*?

IRENE.- Melhor em "*El chanco con chaleco*". (Riem com muito entusiasmo).

JORGE.- Modestamente, bem que eu comeria um sanduíche de lingüiça na Costanera, com um copo de vinho mendocino. ANTÔNIO.- Puajjj! Lixa pura.

SÔNIA.- *De tres tiritones*¹⁴.

JORGE.- Quando experimentarem é que vão saber o que é bom!

IRENE.- Alguém quer mais salada?

SÔNIA.- E o senhor, professor, não tem algum desejo?

IVAN- Pois não! Um bem simplesinho: Saborear uma empada no Estádio vendo um jogo de futebol. Melhor ainda si for *Colo Colo vs. la Chile*.

ANTÔNIO- O que? Mas, se as empadas que vendem nos estádios são nojentas. Tem sabor de sovaco apimentado.

PEDRO.- Eu te entendo, Ivan Vendo um jogo emocionante tudo adquire outra dimensão. (*Como locutor*). Toma Vannet, lanza a Gadea, que rapidamente entrega a Haller, que dribla, chuta e ...gool.

JORGE.- Nunca ouvi falar desses aí. São de *Peñarol*?

PEDRO.- Sim, claro, da equipe de basquete. (*Ri*). *Peñarol* é campeão em tudo. Quer futebol comendo um sanduíche no *Centenario*? Jiménez passa para Quevedo, mordida; Quevedo dribla um, dois homens, mordida e mordida, lança pro centro

e gol de Morena, engasgada de sanduíche... Gol de *Peñarol*.

(*Os jogadores mencionados participaram do campeonato oficial de 1974. Instala-se um silêncio. Durante ele todos comem pensativos*).

ANTÔNIO.- O sangue derramado no Estádio Nacional não poderá ser limpado jamais. Devia ser demolido, ou sei lá...

IVAN.- Demolir seria apagar a lembrança. E ela deve permanecer sempre. Claro, eu colocaria na entrada um grande monumento, como os que tem nos campos de concentração dos nazistas. Eu passei por Buchenwald há uns dez anos. Fica perto de Weimar, uma cidade bem linda em que residiram Goethe e Schiller, nada menos, e que se conserva como naquela época. Mas, voltando: os habitantes de Weimar diziam que ignoravam completamente a existência de um campo de extermínio que estava bem aí, atrás de um bosque. Juram que só ficaram sabendo quando acabou a guerra. Acaso no viam a fumaça dos fornos crematórios? Pensavam que era uma fábrica. Do quê? De armamentos, seguramente. E que operários trabalhavam lá? Ora! Tão ingênuos eram? ¿Ou não queriam se dar por conta de que sabiam e calavam? Bom, sei lá, agora acho que diziam a verdade, que não sabiam.

IRENE.- E por que agora você se dá conta?

IVAN.- Porque eu, vivendo a cinco quadras do Estádio Nacional, ignorava completamente o que estava acontecendo lá.

ANTÔNIO.- Dava para supor, né? Os tiros não só paravam quando amanhecia.

IVAN.- Mas, a gente queria saber a verdade. Notícia confiável, algo.

ANTÔNIO.- Queria achá-la em *El Mercurio*¹⁵? Não tinha rádio para escutar emissoras de Berlim ou Moscou? Até de Washington?

IVAN.- Parecia coisa de filme. Durante o dia tudo era normal. As pessoas no trabalho. No Centro, a freguesia de sempre bebendo seu café no *Haití*. Aqui não aconteceu nada. Se não fosse pelas patrulhas, teria sido tudo como sempre. Mas, de noite...Principalmente nas primeiras depois do golpe..! (*Bebe*) Quando me

encontrava com algum colega, algo dava para saber. Mas, nada seguro. Boatos, suposições... Só fora do país eu vim a saber realmente da brutalidade.

IRENE.- Acontece. Tenho um parente... (*A Jorge*). Enrique, que vive convencido de que ninguém foi morto na Argentina. Que ninguém foi torturado. Que ninguém foi desaparecido. Se fecha teimosamente nas suas estórias, vis calúnias em contra das gloriosas forças armadas. Y não é idiota, não. Só que não quer saber.

ANTÔNIO.- A política do avestruz.

IRENE.- E tanto. Mas, o pior, o que faz disso um caso psiquiátrico, é que um filho de Enrique está desaparecido. E ele construiu seu mundo de ficção. Se convenceu de que seu filho está no Canadá. E que se não escreve, é simplesmente porque sempre foi desligado. Enrique prefere não ver, não escutar, não falar, como os três macaquinhos.

ANTÔNIO.- Incrível.

JORGE.- Lembram daquela história do Brecht? Quando levaram os comunistas, o cara nem se importou. Tampouco quando apressaram os judeus, os ciganos, os sindicalistas... Até que levaram ele. Só então reagiu. Como, me levam ninguém protesta?!

IRENE.- Isso é o que acontece com o tio Enrique, se bem que duvido que ele seja levado.

PEDRO.- Penso que a pior situação a dos que saímos voluntariamente, sem ter sequer o aura de perseguidos políticos.

IVAN.- É verdade. Um monte de espertos aproveitou a solidariedade mundial para ser recebidos quase que como heróis.

ANTÔNIO.- Que tenha pessoas se aproveitando é incontrolável. Mas, falando assim... Olha, você é porta-voz *Junta*¹⁶? hein?

IVAN.- Pára, poxa. Só que agora tem muitos trabalhando de "chilenos perseguidos", principalmente na Europa.

PEDRO.- Será por lá, porque aqui isso não acontece, que eu saiba. À

¹³ Marechal

¹⁴ O Vinho *Santa Clota Tres Tiritones* pertence à HQ *Condorito*, antes mencionada, e aparecia nos botecos de bairro. Era um vinho de baixa qualidade, mas anunciado com esse nome para impressionar os desavisados.

¹⁵ Jornal chileno conservador fundado em 1900 e que pertence à família Edwards.

¹⁶ *Junta de Gobierno* ou *Junta Militar*, grupo que assumiu o poder no Chile após o golpe de 1973. Esteve formado pelo Comandante em Chefe do Exército, Augusto Pinochet Ugarte, o Comandante em chefe da Força Aérea Gustavo Leigh Guzmán, o Comandante em Chefe da Marinha, José Toribio Merino, o Gen. Diretor da polícia César Mendoza Durán.

maioria dos que chegamos do Sul se nos trata pior do que a leprosos.

JORGE.- E queria ser recebido com banda de músicos? Não vê que somos um perigo, uma peste contagiosa? É lógico que o sistema se defende.

SÔNIA.- Que pessoal mais enfadonho, poxa! Parecem disco arranhado, falando sempre das mesmas palhaçadas.

PEDRO.- Você sim que sabe se entreter, né? Mas, tenha mais cuidado. É bom trancar a porta a chave.

ANTÔNIO.- Do que está falando?

SÔNIA.- Que pouco homem é você, hein, Pedro! Tanto escândalo que faz esse paraguaio aqui...

PEDRO.- Uruguaio, tché.

SÔNIA.- Só porque me viu flertando com o Ivan.

IRENE.- (*Surpresa*). Com o Ivan?

IVAN.- Ora, Sônia..! Dito assim...

SÔNIA.- (*Em papel de ingênua*). Não siga, por favor, que me compromete!

ANTÔNIO.- O que você disse?

IVAN.- Vou explicar. É algo que nem vale a pena.

SÔNIA.- Não vale a pena? Querem que conte a *vera*? Não o queria delatar, mas não me resta mais remédio para evitar que se tergiversem as coisas. É a coisa mais bizarra que me aconteceu ultimamente. Imaginem:

aproveitando que não tinha ninguém, o professor quis brincar comigo.

ANTÔNIO.- O que?

SÔNIA.- Ou “abusar de mim” em palavras piegas. (*Todos olham perplexos a Ivan*).

IVAN.- Eu?

JORGE.- Pois sim..!

IRENE.- Ordinária!

SÔNIA.- (*A Irene*). Você viu como chegou. Triste como pintinho com frio.

IRENE.- E você deu um aconchego, claro.

SÔNIA.- Vaio com uma história...nem imaginam. Dramalhão puro. Resulta que está apaixonadíssimo por uma fulana com que teve um casinho do mais comum.

IVAN.- Sônia!

SÔNIA.- E é tão babaca o coitado que ainda acredita na fidelidade da Verônica. (*Ivan vai até a porta de saída, mas em seguida pára*).

IRENE.- Não de atenção, Ivan. Quando bebe fica insuportável.

SÔNIA.- Mas, podem morrer de rir: com esse seu romantismo de

sarcófago, tentou bancar o Don Juan comigo. (*Antônio ri*). Isso mesmo.

IVAN.- O que ganha mentindo?

SÔNIA.- Fala, Pedro, o que viu e diga se minto.

PEDRO.- Bom...na verdade eu não vi nada.

IRENE.- Não seria você quem quis brincar de oferecida? Sempre vai atrás de quanto homem aparece.

JORGE.- Ora, Irene!

IRENE.- Até pro Jorge ficou mexendo a bunda. Então foi que devia ter te tirado aos empurrões da minha casa.

SÔNIA.- Olha só quem fala em mexer a bunda. Mosca morta!

IRENE.- Eu não tiro grana dos homens, viu.

SÔNIA.- Faz de graça, então?

IRENE.- De onde acham que saiu a comilança?

SÔNIA.- Agradeçam, se não fosse estariam comendo batatas mofadas.

ANTÔNIO.- Você que pagou isso tudo? De onde tirou dinheiro?

SÔNIA.- Problema meu, ora.

IRENE.- Conseguiu com o suor da sua ..?

SÔNIA.- Sim, disso, e daí? E não venha a se fazer de santinha nem bancar a ingênua, que também “*tenés tu historia, che vieja*”

JORGE.- (*A Antônio*). Faça calar à sua louquinha, sim?

SÔNIA.- Pois é, não seja que fiquem sabendo.

JORGE.- Do quê?

SÔNIA.- De coisas. Como o fato de renovar vistos com facilidade, por exemplo. Mesmo sendo de turismo.

JORGE.- O que está querendo dizer?

IRENE.- Que mulherzinha mais nojenta! Recebe pousada, vive às nossas custas...

SÔNIA.- Não ganha pagamento do Comitê para receber refugiados?

IRENE.- Tremendo pagamento! Não dá nem para as batatas. E o único que faz é... Não!... Já não agüento mais... (Estoura em pranto e corre ao dormitório batendo a porta)

JORGE.- Mas, é incrível!

IVAN.- Como podes tratá-la assim! (*Chega até a porta do quarto*). Não leve à sério, Irene. Ignore.

JORGE.- (*A Sonia*). Ode você acha que está?

ANTÔNIO.- Tranquilo, amigo. A gente logo sai daqui.

JORGE.- Momento. O que insinua com isso dos vistos?

SÔNIA.- Vou pegar uma bebida, antes.

JORGE.- Nada de bebidas. Responda.

ANTÔNIO.- Ó, companheiro, não me venha com prepotências, tá? Que essa burra fale bobagens, não lhe dá direito para...

JORGE.- Mas, é claro que me dá direito. Aqui se fez uma acusação muito grave.

SÔNIA.- (*A Antônio que a assegura de um braço*). Me solta! A idiota morreu. Eu me mando.

ANTÔNIO.- Antes vai molhar bem essa cabeça. (*Arrasta-a até o banheiro. Sônia se resiste soltando insultos*).

JORGE.- Que bagunça é essa! O que vão fazer já é pegar as suas tralhas e boa viagem. Grande é o mundo.

IVAN.- E completamente estranho¹⁷.

ANTÔNIO.- (*Saindo do banheiro*). Está nos expulsando? Quem caralho acha que é?

JORGE.- Oh, desculpe! Aceitando pousada você nos faz um favor? Esses chilenos são mesmo um bando de... (*Pára*).

ANTÔNIO.- (*Desafiante*). Bando do que..?

JORGE.- De parasitas, aproveitadores e... (*Pára*).

IVAN.- Não generalize, Jorge

ANTÔNIO.- E ladrões?

JORGE.- Já que você disse.

ANTÔNIO.- Já te roubamos algo, miserável?

JORGE.- Para começar, a tranquilidade desta casa. (*Do quarto sai Irene*). De modo que podem ir buscando outro lugar. Aqui sobram.

IRENE.- Não, Jorge. Façamos um esforço e esqueçamos este incidente, por favor.

JORGE.- O que! Te insultam da forma mais descarada e...

IRENE.- Sônia estava fora de si, e eu também. (*Sai Sônia do banheiro com o cabelo molhado*).

E mais culpa tenho eu do que ela. Devi me controlar, porque sou mais velha. Chega de seguir piorando as diferenças. Alguém ganha com isso? Aliás, Jorge, lembre-se de como nos acolheram no Chile quando devimos sair da nossa terra. Recebemos toda classe de facilidades para nos instalar e recomeçar a nossa atividade com a maior liberdade, como se tivéssemos nascido lá.

JORGE.- Bom...é verdade. Retiro as minhas palavras. Perdi a cabeça...como todos.

ANTÔNIO.- Sônia começou, não concordo com o que ela disse, mas

¹⁷ Alusão *El mundo es ancho y ajeno*, obra do peruano Ciro Alegría publicada em 1941. Em português: *Grande e estranho é o mundo*.

foi no nível pessoal. Já você se lançou em contra todo um povo. Isso de aproveitadores e ladrões...

JORGE.- Sim, sim, sinto muito, mesmo.

PEDRO.- Mais ainda sinto eu, porque a briga começou com uma brincadeira minha... y de Sônia. Porque foi uma brincadeira isso do professor, claro, só para descontar com alguém, entende?

JORGE.- Desconte melhor com uma dose. (A Antônio). Vodka con laranja? (Ele afirma. Sônia, emburrando, deita no seu colchão a folhar uma revista. Irene vai até a janela).

IRENE.- Dilúvia que é uma maravilha.

PEDRO.- Bom, comemos alguma vez como gente, mas... é preciso deixar tudo bem limpo. Não vamos deixar o trabalho com as damas. Por votação, Ivan e eu limpamos aqui. Antônio e Jorge, à cozinha.

IRENE.- Deixem que eu faço.

JORGE.- Não, descansa. Já trabalhou bastante.

PEDRO.- Agora que trabalhem os machos. E nem pergunte onde estão. (Antônio e Jorge vão à cozinha, levando pratos e talheres).

IVAN.- (A Irene). Quer escutar música? (Ela afirma. Ivan coloca uma fita:la sonata "os adeuses" de Beethoven e depois vai também à cozinha).

IRENE.- Um sábado e tanto!

PEDRO.- Mas, comemos deliciosamente. (Limpa cuidadosamente a mesa).

SÔNIA.- De nada. Disponham.

ANTÔNIO.- (Volta enxugando um prato). E já que abriu a caixa de Pandora, vamos esclarecer alguns pontos.

JORGE.- O que você disse que abriu o Pedro?

SÔNIA.- A caixa de pão duro.

PEDRO.- O que quer dizer?

ANTÔNIO.- Saber quem é quem, aqui. (A Ivan). Pára a música.

IVAN.- Mas, a Irene quer ouvir...

ANTÔNIO.- Depois. Vamos diretamente ao assunto

ANTÔNIO.- (A Pedro). Tem visto você entrar várias vezes na tua Embaixada.

PEDRO.- Já estive em tantas Embaixadas, vendo a forma de...

ANTÔNIO.- estou me referindo a tua, a daqui. É ou não é verdade?

PEDRO.- É da CIA., você? ¿Ou da KGB?

ANTÔNIO.- Responda.

PEDRO.- Claro que estive. Quer saber pra quê? Enviava uma procuração para a minha mulher poder vender um carro velho que está no meu nome.

ANTÔNIO.- Bem lerdos são na tua Embaixada, né? Tantas vezes que precisou ir para fazer uma procuração ..!

PEDRO.- O que! Agora se dedica a me espionar?

ANTÔNIO.- Eu a você? Tenho coisas mais importantes para fazer. É a tua galera, entende?, O teu próprio pessoal que está preocupado, pois pelo que parece, de maneira casual, soube de algo de importância fundamental pra eles, segundo disseram.

PEDRO.- E por que não falam para mim?

ANTÔNIO.- Já falaram com você. Seguramente querem ter certeza, juntar informação antes de julgar.

PEDRO.- Antes de julgar você diz? E isso que faz aqui é o que parece um julgamento. E militar, que são os piores. O que está esperando pra começar com a tortura? Olha só os "companheiros" que tenho! Não sabem, por acaso, quem sou? (Busca uma resposta que não chega)

Não sabem que sou um dos tantos que tiveram que sair do seu país por não poder trabalhar? Um dos tantos expulsados do trabalho... Trabalho não político, hein?... considerado inimigo porque acreditava, e ainda acredito, na necessidade de mudanças. Um homem voluntariamente fora da sua pátria, que precisou deixar no Uruguai mulher e filha em péssima condição econômica, obrigado a perambular como um pária da Índia.

ANTÔNIO.- E alternar também com quem o expulsaram?

PEDRO.- Sim, caralho, fui buscar informação!

ANTÔNIO.- Sobre o quê?

PEDRO.- Sobre a possibilidade de voltar.

IVAN.- Voltar..!

ANTÔNIO.- E então?

PEDRO.- Porque eu saí legal e voluntariamente, não estive preso nem nada.

ANTÔNIO.- Como um bom cidadão.

PEDRO.- E posso voltar quando quiser.

JORGE.- Quem me dera. Eu sou mau e não posso.

ANTÔNIO.- Nem eu. Tenho um L deste tamanho no passaporte. Um L que significa: "Longe daqui". E aí? Vão voltar?

PEDRO.- Que merda lhes interessa!

ANTÔNIO.- Disse que lá não podia trabalhar.

PEDRO.- No mesmo cargo, ora.

ANTÔNIO.- Te ofereceram de volta? Ou um melhor, quem sabe?

PEDRO.- Melhor..? Como assim?

ANTÔNIO.- Em troca dos seus...conhecimentos sobre companheiros exilados. Seus planos...

PEDRO.- Fala do que cheguei a saber sem querer? Acha que eu poderia ser um delato? Filho de uma ..!

ANTÔNIO.- Calma, amigo!

PEDRO.- (A Jorge). Você me acha capaz?

JORGE.- (Ambíguo). Não se altere, Pedro.

ANTÔNIO.- Sinceramente, diga: se me visse entrar a mim, ou ao Jorge, na Embaixada de nossos países, o que ia pensar?

PEDRO.- É bem diferente. Vocês tem outro nível político. Ou melhor: "São" políticos. Já eu não.

ANTÔNIO.- Mas, está metido no assunto, ainda que seu compromisso não seja igual.

PEDRO.- Já lhes disse que...

ANTÔNIO.- Os companheiros uruguaios desconfiam...

PEDRO.- Disseram isso?

ANTONIO.- Consideram que você sabe demais depois de se entremeter em assuntos que não lhe diziam respeito.

PEDRO.- Foi por acaso.

ANTONIO.- Que se se chegaram a divulgar seria fatal para muitos dos que estão lá.

PEDRO.- Eu não sou um pulha.

ANTONIO.- Sem dúvida. Mas, com um apertãozinho no culhão você cantaria até *La Cumparsita* em japonês. Não sabe que eles tem especialistas diplomados em sadismo?

PEDRO.- Sim, eu sei. Foi um grande erro ir na Embaixada, reconheço. Mas, é que não agüentava mais a angústia pela situação da minha família.

IRENE.- É normal que se preocupe.

JORGE.- A sua família não está tão mal, assim.

PEDRO.- Você não sabe de nada!

JORGE.- Tem um carro. E se venderem...

ANTÔNIO.- Não nos percamos. Pensa voltar?

PEDRO.- No dia depois de amanhã me embarco.

ANTÔNIO.- Ah! Se embarca?

PEDRO.- Para a Costa Rica.

IRENE.- Para a Costa Rica?

PEDRO.- Não voltarei à minha terra... quem sabe até quando. (*Um silêncio*).

IRENE.- Na Costa Rica vai se dar bem.

PEDRO.- Pode ser. Ia na Embaixada porque o segundo secretário é de *Paysandú*. Fomos colegas de escola. E conseguiu trabalho para mim por lá.

JORGE.- Por que não na tua terra?

PEDRO.- Isso não está na sua mão. E como de todos modos já tinha que sair daqui... Sempre agi com lealdade, pese a que não sou nem militante nem nada. Só um simples companheiro de rota. Tolo útil, que chamam! Cada vez me convenço mais de ser um tolo bem inútil.

IRENE.- Quer um mate, Pedro? Vai te fazer bem.

PEDRO.- Obrigado.

IRENE.- A chaleira está no fogo. Vem, eu te sirvo. (Os dois vão à cozinha).

JORGE.- (A Antônio). Como desfruta bancando o inquisidor!

IVAN.- Tem alma de Savonarola.

ANTÔNIO.- Quem?

JORGE.- Bom, já que gosta tanto de lavar a roupa suja, o que acha se lavamos algo da sua? Mas, daquela bem suja.

ANTÔNIO.- Não costumo guardar roupa suja.

JORGE.- É bem cômodo o papel de fiscal. Gostaria de experimentar como me dou nele.

SÔNIA.- (Joga longe a revista que olhava). Isso! Brinquemos de verdade ou consequência.

JORGE.- Sem dúvida é lindo aparecer perante os outros com imagem de puro.

ANTÔNIO.- Imagem de puro..?

SÔNIA.- (Cantarola). Puro Chile é teu céu azulado...

JORGE.- Como revolucionário sem concessões, implacável. Do tipo Marat¹ ou Robespierre.

ANTÔNIO.- Está se referindo a mim? A ser conseqüente com as idéias, com a linha e as diretivas do meu partido chama de purismo? Está bem. (Irônico). Então, sou puro.

SÔNIA.- (Cantarola). Puras brisas te cruzam também...

ANTÔNIO.- Não sou dos que aguardam que outros tirem as castanhas do fogo.

JORGE.- Muito meritório. (Sônia bate palmas).

ANTÔNIO.- Bom, o que mais? Estou esperando.

JORGE.- O que?

ANTÔNIO.- A acusação. O não se dá bem no papel de fiscal?

JORGE.- Pode ser, mas vamos ver. Esteve preso, pelo que sei.

ANTÔNIO.- Claro.

JORGE.- Onde?

ANTÔNIO.- No Estádio Nacional de Santiago.

JORGE.- Quanto tempo?

ANTÔNIO.- (*Hesita*). Quatro dias.

JORGE.- Só? Que cara mais sortudo!

ANTÔNIO.- Essa é boa, como falam as velhas! Mede a importância das pessoas pelo tempo que estiveram presas? Nesse caso, você...

JORGE.- Sim, reconheço que eu não tive essa "honra". Tanto do Chile, como antes da Argentina, consegui escapar a tempo.

ANTÔNIO.- Notável faro o seu.

JORGE.- Não meu. Dos meus camaradas, que me obrigaram a sair.

ANTÔNIO.- Que gente boa! Porque você não queria ir embora, né? (*Aparece Irene que os vê com desaprovação*).

JORGE.- Ora, parece se esquecer de que sou o promotor.

ANTÔNIO.- Ou é daqueles que fogem quando a coisa esquentar?

IRENE.- Chega de idiotices, Antônio! Já está passando dos limites. O que está havendo hoje? Todos mostram as garras.

SÔNIA.- Deve ser o tempo. Claro, o tempo...de falar a verdade.

ANTÔNIO.- Por essa vou te perguntar, depois.

SÔNIA.- Que meda! Tudo no seu tempo, como disse o general Baquedano na batalha das Termópilas.

JORGE.- Depois de que saiu do que saíste Estádio, o que você fez? Buscar asilo em alguma Embaixada, suponho.

SÔNIA.- Para que?

ANTÔNIO.- Poderia, mas preferi me esconder... desaparecer.

SÔNIA.- Igual do que Mandrake o mágico. (*Infantilmente burlona*).

Mas, é mentirinha. O nariz vai crescer como o de Pinochot. (*Entra Pedro tomando mate*).

ANTÔNIO.- Caralho Sônia! Por que não vai e toma uma ducha fria?

SÔNIA.- Já tomei. Com teu lavado de cabeça incluído

ANTÔNIO.- Então cala a boca, poxa?

SÔNIA.- (A Jorge). Ele se esconder, perguntou? Pra que ia se esconder, quando passamos tão bem?

ANTÔNIO.- Pois sim. Três vezes me revistaram. Botaram todos os meus livros no fogo.

SÔNIA.- Até os mais valiosos, imaginem. Os pornô.

JORGE.- Tem uma coisa que não entendo. O teu partido foi feito literalmente merda. E você era dirigente das juventudes, se não me engano.

ANTÔNIO.- Se engana. Apenas secretário de uma comissão.

PEDRO.- Mas, se teve simples militantes que foram feitos purê...

ANTÔNIO.- É, porque foram pegos com armas.

JORGE.- Essa é bem a justificativa dos milicos pro massacre.

PEDRO.- Curioso você dar a mesma versão.

JORGE.- Tem gente que nasce de bunda pra lua, mesmo. Sai do Estádio como quem foi ver um jogo. Não se refugia, não se esconde. Como assim você não estava em nenhuma listas?

SÔNIA.- E pra que acham, seus babacas, que serve ser sobrinho de general?

ANTÔNIO.- Sônia!

SÔNIA.- E dos mais grandalhões. Daqueles que tem medalhas por toda partes. Agora é até ministro eu acho.

ANTÔNIO.- (Olhando-a com fúria). E o que isso tem a ver?

JORGE.- Ah! Com que era assim que vinha a coisa..!

PEDRO.- Assim não tem graça.

SÔNIA.- Como? São vocês tão babacas de achar que entre os "revolucionários" entre aspas, não existem diferenças sociais? Tão marmanjos e acreditando em contos de fadas.

ANTÔNIO.- (*Dando-lhe um bofetão*). Só diz merda! (*O asseguram Jorge e Pedro*).

SÔNIA.- Covardão!

JORGE.- Não é maneira de tratar, tché. Muito menos à uma mulher.

IRENE.- Bom, quem semeia ventos... (*Serve um copo. Pedro passa à Sônia*).

ANTÔNIO.- É insuportável, caralho..!

SÔNIA.- Você me paga! (*Bebe*).

ANTÔNIO.- Se fosse verdade o que disse, não estaríamos morando neste... (*Se detém*).

IRENE.- Cortiço?

ANTÔNIO.- Se você prefere...

JORGE.- E o que está esperando para ir num hotel cinco estrelas?

ANTÔNIO.- O fato de ter parente no governo não me dá privilégios.

JORGE.- Custa entender, porque tem, não só sobrinhos, mas filhos de generais que não se salvaram por

serem parentes e se ensanharam com eles só por serem de esquerda.

IRENE.- Sem ir muito longe, Fernando, lembra?

JORGE.- O coitado acabou numa sacola. E ele era filho de Almirante na ativa!

ANTÔNIO.- Vejam, “camaradas”. Se alguma influência houvesse exercido meu tio, ele teria sido prejudicado. Agora bem, supondo que tivesse feito algo por mim, isso demonstraria que tem mandos de alta patente que estão desconformes com o que acontece. Só sendo muito cretino se meteria todos os fardados num mesmo bojo.

JORGE.- Sim, é verdade. Mas, eu me pergunto... e te pergunto, por que não ficou no seu país, se ninguém te perseguia? Não estava na situação de Pedro.

ANTÔNIO.- Aparentemente não era perseguido. Mas, a qualquer momento podia cair preso. Se antes saí foi porque o partido mandou.

JORGE.- Ah! Ou seja que foi colocado num avião a contravontade, sem dinheiro nem nada.

IRENE.- Porque a esta casa chegaram sem um tostão, não é?

ANTÔNIO.- Então, igual do que os outros. Pior, até. Mas, não me queixo, porque estou convencido de que faço o correto.

SÔNIA.- Quem dera ser você..!

ANTÔNIO.- Trabalho as 24 horas pela causa. Quem entra nas Universidades pressionando, organizando atos, dando informação verídica, escrevendo volantes? Quem edita o jornal e o distribui?

PEDRO.- Para isso você recebe. Não é ativista, acaso?

ANTÔNIO.- Tremendo pago! Mal dá para sobreviver.

JORGE.- Mas, não trabalha sujo de graxa numa garagem ou carregando costais...

ANTÔNIO.- Não estou em situação privilegiada nem muito menos. Só que existem prioridades que é preciso estabelecer se se que ser conseqüente com a ideologia. Que alguns parecem ter esquecido... se é que tiveram alguma vez.

JORGE.- Ó moleque, a sua agressividade é estúpida, por dizer o menos. Você é o questionado.

ANTÔNIO.- Questionado eu? Por quem? Por um funcionário acomodado, apoltronado num cargo burocrático durante a *Unidad Popular*?

JORGE.- Fala isso por mim?

ANTÔNIO.- Como muitos que detiveram o processo com a sua cautela de solteironas, atravancando os avanços...

JORGE.- Sabe de uma coisa, moleque? Se o processo não houvesse sofrido o embate dos *ultras*, ainda estaríamos lá construindo o socialismo.

ANTÔNIO.- Vocês desconcertaram às massas com ordens e contra ordens. Impediram que se armassem tempo.

JORGE.- Está louco? Armar-se contra um exército tecnificado, profissional? Vai para um jardim de infância jogar com bolinhas de rude.

IVAN.- Vamos, amigos, por favor..!

ANTÔNIO.- Os reformistas traíras são mil vezes piores do que os mômios¹⁸.

IVAN.- Chega, caramba! (*Todos o vêm com surpresa*). O que é isso, por Deus! Um pouco de respeito, companheiros. Respeito aos milhares de mortos sacrificados... por nada? Até quando vamos a estar remoendo os nossos erros, o que se podia, o que não deu, o que se deveu fazer? Saímos dos nossos países carregando pesos, obsessões, ressentimentos... Chega! Joguemos fora o lastro que nos imobiliza, que no nos deixa viver. Não sabem que lá, destroçados e tudo, estão se reorganizando? E lembrem de que vivem com a espada de Damocles pendurada sobre suas cabeças.

SÔNIA.- Será da DINA.

PEDRO.- Quem?

SÔNIA.- O tal de Damocles.

IVAN.- Parecemos ser, ou pelo menos, é assim que nos comportamos, como se fossemos o mais obsoleto do velho. E não falo do conjunto dos exilados, dos milhares que perambulam pelo mundo. Não, falo de nós, que andamos...

SÔNIA.- Mais perdidos do que o Tenente Bello¹⁹.

PEDRO.- E esse quem foi?

SÔNIA.- Um que se perdeu.

IVAN.- Sabemos, e é lógico que seja assim, que há de tudo nesta diáspora. Valentes e covardes. Direitos e

¹⁸ Palavra que se emprega no Chile para se referir às pessoas de classes mais abastadas e conservadoras.

¹⁹ Expressão que se usa no Chile para se referir a uma pessoa distraída ou que está extraviada e desorientada. Alude ao tenente da aeronáutica chilena Alejandro Bello, que em 1914 desapareceu em quanto realizava um vôo, após do qual obteria a licença de piloto.

tortos. Os que se arriscaram e os que não. Que escaparam com o que tinham e os que saíram voluntariamente. Os que conservam seus ideais e os que jogaram no lixo. Muitos esquecem seus princípios e até seu país. Pior para eles. Mas, a maioria tem o pensamento clavado na sua terra, até a obsessão. Alguns participam ativamente na resistência. Outros, como eu, aguardam a conjuntura, esperando... Sim, esperando que sejam que abram o caminho, eu reconheço. Tem de tudo, como em feira. Infelizmente, também tem traíras e infiltrados. Ou, pior, aproveitadores que saíram com malas cheias de dólares. Como também apareceram os burocratas da resistência que se aproveitam da confusão. De tudo. De tudo mesmo! Porque o fato de sair do seu país nas circunstâncias em que foi preciso sair, não dá categoria ética a ninguém.

SÔNIA.- Traduza isso, por favor.

IVAN.- Mas, tampouco dá direito de se remexer sobre erros já superados.

IRENE.- Também acho.

IVAN.- Discutimos por esporte? Para espantar fantasmas? Acaso o do visto que se acaba? O da falta de trabalho?

IRENE.- Em todas as reuniões que assisti, por alegre que seja, se termina por cair sempre nas mesmas discussões. Surgem sempre as mesmas obsessões.

SÔNIA.- Professor, como que brincando... O que nos diz da sua obsessão pela... a tal de Verônica?

IVAN.- Não vem ao caso, Sônia.

SÔNIA.- Não acha que a *ñata* deve estar chifrando o senhor até o teto? E não seria raro que até com algum milico.

IRENE.- Escuta, são todas putas na tua terra?

SÔNIA.- Não mais di que na tua.

JORGE.- Tchê, parem com isso!

PEDRO.- Acho que o Ivan colocou os pontos nos is.

IRENE.- Sem dúvida. Tem toda a razão no que disse.

ANTÔNIO.- Que cara bacana resultou ser o professor! Tem toda a razão, mas sempre acaba preso. Ele não, claro! Ilustrou à gente sobre a gentilha que espera sejam outros os que se sacrifiquem e abram o caminho. Reconhecendo que ele não é um deles. Como se chama isso? (*A Ivan*). Prudência? Precaução? Covardia?

IVAN.- Tal vez isso tudo e mais ainda.

IRENE.- Ivan, não escute. Você acertou em cheio.

ANTÔNIO.- Muito bom seu papapá, sem dúvida.

IRENE.- Não despreze sua participação, Ivan, pelo contrário. O que seria do jornal de esse aí (*Aponta para Antônio*) sem suas correções? Com a sintaxe dele, em lugar de solidariedade, causaria riso.

IVAN.- Gostaria de intervir de forma mais...contundente. Mas, os meus problemas... Pequenos tal vez, mas enormes para mim...

ANTÔNIO.- Que sejam outros os que tirem as castanhas do fogo, não é?

JORGE.- De novo com as castanhas! Ainda com fome, você?

ANTÔNIO.- Os da sua espécie, “professor”, e me desculpe, são o mais pesado lastro que arrasta uma causa. Fardos que para carregar... É justo isso? Não! Por que? Que os carreguem os reformistas, esses com fedor de passado... de podre...

JORGE.- Bem podre está a minha paciência com você, tché!

IRENE.- É o sujeito mais venenoso que já conheci na vida.

PEDRO.- Cuidado com morder a língua. Morreria de hidrofobia fulminante.

IRENE.- Que desproporção no seu ataque a Ivan! Qualquer um pensaria que está com ciúme.

ANTÔNIO.- (*Começando a rir*). Essa foi boa. Qualquer um pensaria que você está apaixonada dele, já que defende.

IRENE.- Imbecil!

SÔNIA.- (*Com certa ternura, olhando fixamente a Ivan*). Professor, de lembranças não se vive.

IVAN.- Já eu lhe diria que sim. A lembrança vive e faz viver. Ainda que o corpo envelheça, a lembrança permanece sempre jovem. (*Antonio ri*). E se morro... Acaso desaparece o sol porque eu feche os olhos?

ANTÔNIO.- Torne-se roteirista de telenovelas, melhor. A causa necessita gente com os pés bem assentados na terra. Não sonhadores apáticos que anseiam o maravilhoso. Pro diabo com eles! Melhor se dão um tiro. Ou se enforcam no chuveiro, que sai mais barato.

IVAN.- (*Estourando*). Sim, está cheio da maldita razão! Não luto, é verdade... Aliás, nem sei se tenho qualquer objetivo mais. (*Bebe do que Pedro lhe oferece*).

IRENE.- Se sente feliz deixando às pessoas no desespero? Melhor se

mande logo. Aqui necessitamos paz. (*Dirige-se a Ivan*). Não leve a sério, Ivan.

IVAN.- (*A Irene, apontando aos móveis*). Tentou me ensinar a fazer. Foi inútil. Quiçá porque sou como eles: móbil, instável... Mas, sem cor... Não como esses, tão belos...

IRENE.- Tem cores que não aparecem, porque estão no interior.

IVAN.- Como eles, me mexo sem sentido, com as circunstâncias, esperando... (*Vai até o banheiro e tranca a porta*)

IRENE.- A auto-piedade não conduz a nada, Ivan.

ANTÔNIO.- Pobre coitado.

IRENE.- Sabe? Você é uma tremenda merda. Por que esse abuso com ele? É um companheiro, não é? E tem muitos problemas.

JORGE.- Quem não tem?

IRENE.- Mas, é como se nele chegaram mais fundo.

JORGE.- Não vejo por que.

IRENE.- Por ser...mais indefeso.

SÔNIA.- E isso excita...teu instinto maternal?

ANTÔNIO.- Para que diabo serve seu vibrante discurso moral, me pergunto eu? É preciso pregar com o exemplo. Ações e não palavras. As pessoas acomodadas não servem para nada.

SÔNIA.- Por sinal, querido, se lembra do nosso maravilhoso, super confortável apartamento em *Providencia*²⁰?

ANTÔNIO.- Temos que nos definir e assumir atitude conseqüente com a nossa causa.

JORGE.- Nossa? Quem escuta diria que não temos a mesma. Já que a causa a que me entrego é fundamentalmente humanista. Está a favor do homem e não da sua destruição.

PEDRO.- (*A Antônio*). Como é fácil para você intransigente...! De modo que tinha seu régio apartamento...

SÔNIA.- Temos.

PEDRO.- Próprio?

SÔNIA.- *Obvius*.

PEDRO.- Seguramente está alugado em dólares. Ou está desocupado, esperando por vocês? Assim fica fácil se sacrificar por um tempo, dormir no chão...

SÔNIA.- Como estaríamos bem lá! Especialmente agora que há livre importação e chega de tudo. Coisas maravilhosas, *made in Taiwán*. Não as porcarias da indústria chilena.

ANTÔNIO.- Vamos embora, Sônia, e deixe de dizer idiotices, por favor.

JORGE.- Segue chovendo?

ANTÔNIO.- Não seria a primeira vez que nos molhamos.

PEDRO.- (*Olhando pela janela*). Já passou. Ou, pelo menos o pior passou já.

JORGE.- Gorda, pode me fazer um mate?

IRENE.- Claro que sim. (*Vai até a cozinha*).

JORGE.- Vamos no cinema?

IRENE.- Desta vez não.

JORGE.- Lembre que é sábado. (*Também vai à cozinha*).

IRENE.- Sim, um sábado inesquecível.

ANTÔNIO.- (*A Pedro*). Vejo que a sua maleta está toda rasgada.

PEDRO.- Afortunadamente tenho pouca roupa.

ANTÔNIO.- Não quer esta mochila? É cômoda e a mim já não faz falta.

PEDRO.- Está nova.

ANTÔNIO.- A que hora parte na segunda?

PEDRO.- Cedo. (*Pega a mochila*). Bom, grato.

JORGE.- (*Entra junto com Irene, bebendo mate*). Companheiros... Vamos virar a página. Acho que se disseram demasiadas... porcarias, esta tarde. Pelo que me diz respeito, peço desculpas, porque... e vocês sabem bem...esta é a sua casa, verdade, Irene? (*Ela afirma*).

PEDRO.- Custa ter que deixar o país. Digo de verdade.

ANTÔNIO.- Na Costa Rica vai a estar bem melhor do que aqui. (*A Jorge*). Por causa da discussão idiota que tivemos...

JORGE.- Bom você reconhecer que foi idiota.

IRENE.- E que Ivan tinha razão.

ANTÔNIO.- Isso eu não disse.

SÔNIA.- Cismou com o professor.

ANTÔNIO.- E você não o massacrou?

SÔNIA.- Sim, foi demais. Mas, ele tem razão no que disse. Porque o importante é afirmar uma frente comum de todos os exilados.

IRENE.- Ora, estás muito lúcida, menina!

SÔNIA.- Luzida, querida. É natural que tenhamos diferenças, mas... Como gostam de jogar a ser o mocinho do filme!

ANTÔNIO.- E teu jogo é qual, posso saber?

SÔNIA.- Nenhum. Os que não me conhecem devem pensar que estou aqui por seguir a “*mon homme*”, cheia de olheiras e pálida, sem saber

²⁰ Baiiro nobre de Santiago de Chile.

de nada. Porém, eu também tenho meu cerebrinho, ao lado do meu coraçãozinho. Eu também participei, lutei pela *Unidad Popular*, mesmo que não acreditem, brigando com toda a minha família mômia. E bom... Fudeu! Que pena! Falhou o socialismo com empadas e vinho tinto. Má sorte. Já será em outra ocasião. E então será um socialismo com *charquicán y chicha con harina*, ou de *humitas con chufly*²¹, sei lá. E igual espero que aconteça no desgraçado Coño Sur²². Por enquanto ferrados e irados. Bom, mas não repartamos a ira entre nós. Falei e está falado.

JORGE.- Boa! *Sacó trago*, como se diz na tua terra. (*Serve bebidas*).

ANTÔNIO.- Que graça! Sônia sempre *saca trago*.

IRENE.- Um para mim também. (*Pedro lhe serve*).

SONIA.- (*A Irene*). Me perdoa? (*Irene a olha surpresa e depois lhe dá um beijo*).

ANTÔNIO.- Nos jogamos lama como em concurso, mas a chuva parece que diluiu.

SONIA.- Que calor! Não dá vontade de fazer nada.

PEDRO.- Nada de nada?

SÔNIA.- De “isso” só.

ANTÔNIO.- Bom, agora que chegamos à línea da concórdia²³ vou lhes contar que digo adeus aos visto e trâmites. E sabem por que? Volto ao Chile! Não comentem, sim? O assunto é que chegou para mim a hora de tirar a bunda da agulha. Precisam de mim por lá.

JORGE.- Precisam de você? (*Sônia começa a rir*).

ANTÔNIO.- Mesmo que não acredite, amigo. (*Mira ufano a Sônia*).

JORGE.- Ordem do seu partido?

ANTÔNIO.- Claro.

SÔNIA.- Você não me disse nada.

ANTÔNIO.- Só hoje que soube. O fulano que vi ao Meio-dia.

IRENE.- Mas, é muito perigoso. Como vai entrar?

ANTÔNIO.- Eles me dirão como.

PEDRO.- Mas, você é um sem-vergonha, caralho! Me vêm com um interrogatório digno da Gestapo. E agora, graças às suas relações ou ao

que for... consegue o que todos desejamos.

ANTONIO.- Não vou me divertir, acreditem. Correremos tremendo risco, como compreenderá.

SÔNIA.- Correremos? Com quem você vai, hein?

ANTÔNIO.- Como com quem!

SÔNIA.- Comigo? (*Ri*).

Enlouqueceu? Nem amarrada volto ao Chile... por enquanto! O que está se achando? Que sou uma mala que se carrega assim?

JORGE.- Sim, deixe-a aqui. Se arrisque sozinho.

ANTÔNIO.- Melhor calar a boca, tá? Ela tem muito mais coragem do que você acha.

JORGE.- Não duvido, mas...

ANTÔNIO.- (*A Sônia*). Me perdoe, *ñata*, por todas as desgraças que te fiz passar comigo. Juro que as coisas vão mudar.

SÔNIA.- Claro que vão mudar. E tanto! (*A todos*). Olha, hein? que sigo estando mais lúcida que nunca. Sabe, meu querido, qual é a verdade da coisa? Cansei de brincar de bandido. Eu estou bem aqui. Sem problema nenhum. Se quiser posso ter visto pro resto da vida e viver como deusa. Sem colchões no chão. Nem batatas. Nem móveis. Nem rodeada de tristes... (*A Pedro*). Como é que chamou a esses caras da Índia? Querem que lhes conte a *vera*?

ANTÔNIO.- Que anda de puta por aí?

SÔNIA.- Nada disso, filhinho. Totalmente formal, como menina de papai que sou. Tenho o turco bem agarrado à minha saia.

ANTÔNIO.- Qual turco?

SÔNIA.- Cansei bem cansada da inútil vida...revolucionária. Eca! (*Faz como que vomita*).

IRENE.- Mas, ora...! E isso do *charquicán y la chicha con harina*²⁴?

SONIA.- A *chicha* eu tomarei quando der. Afinal, nem gosto. E o *charquicán*, é comida de *rotos*²⁵. Eu quero é me divertir. *Por cuatro días locos*! Vão vocês atrás da sua eterna revoluçãozinha a tostão o quilo.

ANTÔNIO.- (*Ri forçadamente e bate palmas*). Bravo! Qual é a personagem agora? O de Joana D’Arc às avessas?

SÔNIA.- Nada disso, senhor. O de ex-amante de um pseudo revolucionário. (*A Irene*). Aí deixo as minhas trahlas.

JORGE.- Pára de brincar, Sonia.

IRENE.- Eu quero para quê?

SÔNIA.- Para pano de chão, que seja.

PEDRO.- Está ultrapassando a linha.

SÔNIA.- Como Pizarro na *Isla del Gallo*? (*Vai até o banheiro e bate na porta*). Ivan, fui dura demais com você. Desculpe. É um bom homem. Pode acreditar: sigo invejando à tal de Verônica. (*Vai até a porta de saída*). Boa sorte, Pedro, seja na Costa Rica ou em Madagascar.

ANTÔNIO.- Escuta aqui, sua estúpida!

SÔNIA.- (*A Irene e Jorge*). Igual a vocês, aqui ou na quebrada do aí.

ANTÔNIO.- Estou falando com você!

SÔNIA.- Ah, era você! *Ciao*, Antônio, passe bem. Grata por nada. E mande fruta, se puder. (*Sai. Há um silêncio. Todos se olham surpresos*).

ANTÔNIO.- (*Falsamente jovial*). Não acreditem em nada. É puro teatro. Vocês já a conhecem. Adora bancar a interessante. Mas, somos um casal de verdade. Na bonança e na desgraça. (*A Irene*). É verdade isso do turco?

IRENE.- Nada sério. Não tem a menor importância.

ANTÔNIO.- Égua de merda! (*Vai até a porta de saída*). Eu parto em dois.

IRENE.- Não é sério, já disse.

ANTÔNIO.- Onde será que ela foi?

IRENE.- Se me jura que não lhe vai fazer nada, eu digo.

ANTÔNIO.- Aceito. (*Irene lhe dá o cartão que tinha Sônia*).

IRENE.- Pode ser que tenha ido lá. A culpa é sua. Você a abandona. Ela deixou tudo por você. Acha isso justo? (*Antônio vai até a saída*). Cuide bem dela.

JORGE.- Vai voltar?

ANTÔNIO.- E com ela mansinha, vão a ver.

JORGE.- Lembre que ainda não esclarecemos algumas coisas.

IRENE.- Esperamos vocês. (*Antônio sai*).

PEDRO.- Que me comentam?

JORGE.- *Cheverísimo*, como falam aqui.

IRENE.- Na verdade é que os dois me resultam incompreensíveis.

JORGE.- A esses dois nem Cristo entende.

PEDRO.- Não acham muito estranho esse repentino retorno à sua terra?

IRENE.- O mais curioso é que o Antônio tem razão.

JORGE.- No quê?

IRENE.- Em que são um casal.

²¹ Espécie de pamonha salgada.

²² Jogo de palavras que refere ao Cone Sul e a coño ou órgão sexual feminino.

²³ Jogo de referências: *la Línea de la Concordia* é a fronteira entre o Peru e o Chile após o tratado de 1929 que definiu os limites décadas depois da Guerra do pacífico.

²⁴ Alimentos populares consumidos no Chile.

²⁵ Forma pejorativa de se referir às pessoas humildes no Chile.

JORGE.- Acha?
IRENE.- Sem dúvida.
JORGE.- A gente vê cada coisa..!
PEDRO.- A mim ele acusou de delator. Não será que é ele?
JORGE.- Pode ser, mas não me parece, na verdade.
IRENE.- (*Sobressaltada*). Jorge, faz muito tempo que Ivan está no banheiro.
JORGE.- Vai que está com diarreia melancólica.
PEDRO.- Sobrinho de ministro, nada menos..! Quem me dera.
IRENE.- Não se terá..? (*Corre até a porta do banheiro e bate*). Ivan!
JORGE.- Deixa o cara cagar tranqüilo, gorda.
IRENE.- (*Batendo a porta*). Ivan! Contesta! (*Bate de novo. Espera*). Jorge, algo deu no Ivan!
PEDRO.- Estava muito deprimido.
IRENE.- Não quero nem pensar. Ajudem a abrir a porta. Temos que arrombá-la.
JORGE.- Epa! Nada de estrago. O que íamos dizer ao dono?
IRENE.- Na cozinha tem uma chave de fenda. (*Pedro corre até a cozinha*). De pressa!
JORGE.- Seria só o que nos faltava! (*Volta Pedro*).
IRENE.- Tira os parafusos da fechadura. Rápido!
JORGE.- (*Com o ouvido na porta*). Espera! (*Ouve-se a água da privada e depois aparece Ivan, com inequívocos sinais de ter chorado*).
IRENE.- Ivan, por Deus...! No ouvia que chamávamos?
JORGE.- Por que não respondia?
PEDRO.- Quase que derribamos a porta.
IVAN.- Desculpem-me.
JORGE.- (*Chateado*). *¡Desculpem-me!* É só isso que tem para dizer?
IVAN.- Acharam que tinha me suicidado? Não, amigos. Outra vez, não.
JORGE.- Como “outra vez”?
PEDRO.- Já tentou antes?
IVAN.- Como se houvesse me suicidado quando deixei a... (*Hesita*).
JORGE.- Sua terra? Poxa, homem, já voltará!
IVAN.- Tal vez.
JORGE.- [*A Ivan*] E esse país aqui é bem parecido aos nossos. Falamos a mesma língua. Temos costumes parecidos... O que mais podemos desejar? Imagina só se estivéssemos na Holanda ou na Suécia? Aliás, você mesmo disse que temos que nos integrar, participar, ajudar no seu progresso. Como se fosse o nosso,

realmente. É assim que o devemos considerar.
PEDRO.- Onde eu vou também é boa terra. No fundo, “*todos somos la misma chola con distinto calzón*”, como falava um amigo peruano.
IRENE.- Nos deu um susto, sabia?
JORGE.- Sim. Assustaste muito à minha gorda. Coisa que me deixa pensando...
IRENE.- Não diga bobagens. (*Serve um copo de vinho para Ivan*). Sirvase.
IVÁN.- Amigos... Agradeço seu... Não estamos sós, afinal.
JORGE.- *¡Sós?*
IRENE.- Imagine! Pode alguém se sentir sozinho entre companheiros? (*Ivan faz girar o móbile grande vai até a janela. Posteriormente irá deitar no seu colchão. Pedro, apontando para Ivan, faz gesto de que está maluco*). Todos andamos meio desquiciados. Uns mais, outros menos. (*Também bebe uma dose*). Deu vontade de criar o móbile mais lindo que tenha havido jamais! (*Traz uma cesta com lãs de vivas cores e um pacote de palitos. Senta num caixote e começa a trabalhar*).
JORGE.- Acha que a garota volta com Antônio?
IRENE.- Apostaria qualquer coisa. Em breve estarão aqui como dois *pololitos*. (Sorri). Simpática palavra, *pololos*. Olha a quantidade de termos que incorporamos ao nosso léxico, hein!
PEDRO.- Terminaremos por perder a nossa identidade.
JORGE.- Pelo contrário, terminaremos por nos entender cabalmente. Comprovar que somos um mesmo povo, no fim das contas.
JORGE.- Al contrário, terminaremos por nos entendermos cabalmente. Comprovar que somos um mesmo povo, no fim das contas.
PEDRO.- A venda do carro ajudará por um tempo à minha mulher. E assim que me seja possível, enviarei dinheiro. (*Aproxima-se de Ivan, oferecendo cigarros*). Quer? (*Ivan nega, olhando hipnotizado o móbile que gira lentamente*). Não gostaria de me acompanhar? Dizem que na Costa Rica tem muitas oportunidades. E sabem da melhor de todas, o que é quase incrível daquele país? Não tem exército!
JORGE.- Pois é.
PEDRO.- Parece coisa de outro planeta. (*Vai até uma parede e aponta a banderolinha do Peñarol*). Deixo com vocês? É o melhor time do mundo!

JORGE.- Leva. Aliás, eu sou do *Racing*. (*Pedro tira o banderolinha e guarda na mochila*).
IRENE.- (*Olhando em direção da janela*). Está chovendo de novo. (*A Jorge*). Te adiantaram algo? (*Ele nega*). Tomara que amanhã possa vender um móbile. Ivan, ponha música. (*Ele se levanta e liga o toca-fitas*). Clássico, não, por favor. Prefiro um bom tango. (*Ivan coloca o tango “Volver”*).
CANTOR.- Eu adivinho o piscar das luzes que de longe vão marcando o meu retorno. São as mesmas que alumiam com seus pálidos reflexos profundas horas de dor...
IRENE.- Estava pensando que, apesar dos milicos, conseguiu-se algo bem positivo. Ou melhor, apesar dos milicos não, bem por causa deles. E que, ironicamente, haveria que agradecer-lhes no futuro.
PEDRO.- Agradecer algo aos milicos? Enlouqueceu, tché?
IRENE.- Veja bem. Chegamos de diferentes lugares, voluntariamente ou expulsos... Desarraigados do nosso, tendo que escapar para salvar a pele...ou simplesmente em busca de melhores horizontes. E nos conectamos, conhecemos, brigamos, nos prezamos; numa palavra... nos irmanamos! Não com a frase retórica dos políticos, mas como realidade. Chegamos do sul com ares de superioridade, como bem disse o Ivan Claro! Somos mais branqueiros e cultos. E tem tanto índio e negro ignorante por esses lugares! Mas, o que descobrimos depois de um tempinho de convivência?
PEDRO.- Que somos a mesma porcaria?
IRENE.- Pelo contrário: que somos o mesmo tesouro!
JORGE.- Verdade. É um sentimento que adquirimos como vivência real, alheia da ideologia ou consigna política. Porque a gente acaba por se dar conta de que se está como em casa em qualquer lugar da América hispânica.
PEDRO.- Sim, claro! Pergunte para os funcionários e policiais.
IRENE.- A pesar deles, e das alfândegas, e dos vistos e do loteamento absurdo de fronteiras. De que nos obrigam ficar por tempo limitado. Mas, ainda com tanto em contra, não podem impedir que apareça um sentimento de identidade...que faz com que a quente se sinta em casa, ainda que não seja a pátria verdadeira.

JORGE.- Um dia quiçá voltaremos às nossas terras. É claro que voltaremos, cedo ou tarde! Mas, não com a visão pequena que tínhamos quando saímos.

IRENE.- Por isso digo que paradoxalmente, ou *parasexualmente*²⁶ como diria Sônia, os tiranos contribuíram em grande medida a nos unirmos.

PEDRO.- Como será o clima na Costa Rica?

IVAN- (*Ausente, olhando para o móvel, repete as últimas palavras de Allende*). Muito mais cedo que tarde...

JORGE.- hein? Igual do que aqui, imagino.

IVAN- Se abrirem as grandes alamedas...

PEDRO.- Assim que conseguir vou levar à minha família. Depois vou convidar a todos neste apartamento para passar uma temporada por lá. Como vamos rir lembrando as penúrias passadas! (*A Irene*). Vai gostar da minha menina.

IRENE.- Não duvido.

JORGE.- Restará um pouquinho de algo? Estou com fome.

IRENE.- Demorou! Pode comer a empada que guardei pro Waldo. Afinal, se os olhos não vêem...

JORGE.- Ah, gorda só tem uma..! (*Agilmente vai até a cozinha*).

IRENE.- E empada também.

PEDRO.- Irene, eu poderia levar um de teus móveis como lembrança?

IRENE.- Mas é claro. Leve qual quiser. (*O som da chuva, cada vez mais forte, afoga o da música*).

PANO

A LIBERTADORA DO LIBERTADOR²⁷

A Gladys Pontoni

Personagem: Manuela Sáenz.

Lugar da ação: Corredor que dá à rua na humilde casa de Manuela Sáenz em Paita, povoado do norte do Peru. Mesa e uma cadeira de balanço. Numa cadeirinha está sentada uma boneca negra.

Aparece Manuela cantarolando. É uma mulher sessentona, mas está erguida e forte. No decorrer do monólogo, e conforme as lembranças, rejuvenesce. Traz um pano muito limpo que coloca na mesa. Olha para a rua, depois para esquerda e direita e entra na sua casa.

Volta com um cesto e dele vai tirando frascos de conserva, dispondo-os sobre a mesa.

(Nota: Seria muito positivo que a atriz que interpretasse o monólogo saiba algo de violão, para acompanhar suas canções).

MANUELA.- Quem quer comprar conservas de frutas...! (*A ALGUÉM DO PÚBLICO*). Vamos, cavalheiro, anime-se. Não vai encontrar melhores conservas em Paita. Que Paita o quê! No Peru. Que Peru o quê! No litoral do Pacífico inteiro. E do Atlântico, se hein! E do Caribe, sim senhor. Eu dou fé que até a Jamaica conheço.

(*A OUTRO ESPECTADOR*). Compre para sua parceira e vai me agradecer, cavalheiro. Nem pense que estou mentindo. Manuela Sáenz é incapaz de mentir. Nunca fiz com ninguém... fora meu marido, claro.

Que Deus me perdoe, mas é que era um gringo tão xoxo... e tão “xonxo”! Parecia até fruta amadurecida a apertões. (RI). Claro que o coitado não tem culpa de ser assim. Seguramente, teria eu permanecido a lado dele, cumprindo o insuportável papel de esposa fiel e abnegada, num tédio *in aeternitates amen*... se não houvesse aparecido ele. ¡Ele! O pérfido. ¡O matador! Metido num uniforme vistoso que ficava nele todo apertadinho. E com essa estampa... ¡ai meu Deus! Delgado, moreno, cabelos pretíssimos... Era como para botar moldura dourada, ascender velinhas e adorá-lo. E eu o adorei, claro. Vocês sabem de quem estou falando, não é? De Simón, ora.

(*A OUTRO ESPECTADOR*). Como que a qual Simón! De onde o senhor saiu? É da *cría de Huacho*²⁸? Estou me referindo a Simón Bolívar, caramba! Fique em pé quando ouvir o nome do Libertador.

Que olhar tinha Simón! Que olhos! Sombrios, doces, melados... Que se cravavam no mais fundo. Que pareciam despir a gente. Que... Ai, prefiro não seguir! Só de lembrar me estremeço e meus cabelos ficam em pé. Eletricidade pura, entendem? Se

28 Huacho, cidade fundada em 24 de agosto de 1571 com o nome de *San Bartolomé de Huacho*. Está no litoral peruano, a 150 km ao norte de la ciudad de Lima. É também uma voz quechua que significa *órfão* ou *sozinho*. A expressão “*cria de Huacho*” se usava antigamente para falar dos distraídos.

até parece que o estou vendo... (*SUSPIRA*). Quando, na verdade, faz já... Quanto, deixa ver? Vinte e cinco anos? Mais? Trinta, quiçá? Como o tempo passa, ora! (*SE SENTA NA CADEIRA DE BALANÇO E SE ABANA*).

Eu sou quitenha. Conhecem Quito, por acaso? É a sucursal do céu, sabiam? A cidade branca, com telhados vermelhos, reluzentes com a chuva. Portas e janelas pintadas de azul celeste, como de contos de fadas. Encravada entre morros esmeraldinos, mudando de matizes a cada hora do dia... O ar pleno de luminosidade, que maravilha! Em Quito, quem não é pintor é cego, que *caray!*

Nasci em leito de cetim e veludo, entre sábanas de Holanda. Minha mãe foi uma rica dama da sociedade colonial. Meu pai, dom Simón Sáenz, não casou com minha mãe. E não casou com minha mãe porque era já casado o seu... Melhor não digo, porque afinal, era meu pai o desgraçado. Tenha sua família legítima, particular, própria, legalizada, abençoada por padres, freiras, beatas e coroinhas. Família submersa em nojento odor de santidade. Velho infeliz, aproveitador, degenerado, fil...! Melhor não sigo. Espanhol pro remate. Como a gente não vai odiar esses espanhóis sarnentos que chegam com uma mão na frente e a outra por trás e se aproveitam do melhor da nossa terra! Ou se aproveitavam, porque não mais. Agora somos *libres e independientes por la voluntad general de los pueblos*²⁹.

Desde bem cedo eu abracei com entusiasmo a causa patriótica, ainda antes de conhecer o meu Bolívar. E se não briguei em batalhas e não quebrei a contumélia desses godos não foi por falta de vontade, podem crer.

Para que diabo estou contando isso tudo, quer alguém me dizer? Vão comprar conservas ou não? (*AVANÇA EM DIREÇÃO DO PÚBLICO*). Anime-se, senhora. Tenho de morango, de manga, de mamão... Também tenho rapadurinhas, se bem que não sou eu que faz. Gostosas rapadurinhas de Paita. Tão doces como era eu quando ele apareceu.

29 Palavras com que o Gen. José de San Martín proclamou a independência do Peru em 28 de julho de 1821.

²⁶ Jogo de palavras intraduzível.

²⁷ Escrita em Lima, no ano de 1983.

Publicada em Lima em 2006.

Ele! Até parece que o estou vendo... Quarenta anos, mas aparentava mais de cinquenta, magro e miúdo. E com esses olhos cavalo árabe! Se chamava Simón, como meu pai, maldita seja!... E era um Deus, um pequeno Deus que chegava a nos libertar.

Pouco antes de encontrá-lo... Bom, encontrar-nos... Eu estava morando em Lima quando chegou a essa cidade o outro Libertador que vinha do sul. O outro, ora, *gáúcho*³⁰, ou melhor, o mastodonte chamado José de San Martín. Chegava chupando mate como condenado e entoando *vidalitas* a todo pulmão.

Para então, eu me encontrava morando em Lima com meu marido, James Thorne, médico inglês muito respeitável, com quem casei em 1817, quando apenas eu fazia vinte anos. O gringo não se importou com meu passado, ainda bem. É que eu já tinha vivido minhas coisinhas, não nego. A carne é fraca. E o amor nunca é pecado, não é verdade, Jonatás? (Á BONECA NEGRA).

Apresento-lhes a Jonatás. A negra da minh'alma tem me acompanhado a vida toda. Sofreu comigo todas minhas vicissitudes. Não é minha escrava, é minha amiga. Ela me ensinou a arte da feminilidade, tão necessária para dominar os homens neste mundo regido por homens. Será por isso que gosto tanto de me vestir como homem. Gosta de violência. Adoro animal selvagem, amo terremotos, revoluções... Odeio as mulheres submissas, todas aí! E desmaiando de cú apertadinho. Mas, não vão achar que tenho qualquer coisa de... Vocês. Sabem. Imagina! Gosto de homem bem macho...como meu Simón. Você, Jonatás, me ensinou a ser feminina...com bastante esforço, não nego... e deixar loucos os homem.

Como estava lhes contando, em Lima conheci o grandalhão do San Martín. Bem apanhado o *gáúcho*, mas pesadão como colar de melões. Se achava tudo, mexendo seus olhos de boi. Meu Simoncito também se achava tudo, mas convenhamos!, ele era tudo, mesmo, *qué caray!* (VOLTA A SE SENTAR E SE ABANAR).

Conhecem Lima? A mim me enche a paciência. Sabem por que? Porque foi a única capital do continente que

não lutou por se libertar dos espanhóis. Teve que ser libertada, a preciosa. Pedi permissão ao gringo para ir ver minha família e voltei a Quito. E como é a vida! Como é o Destino...! Cheguei justo no momento em que vinha do Norte meu generalito maravilhoso, chiquitito, que dava vontade de niná-lo nos braços e lhe dar o peito como a um filhinho. E eu dei. Dei tudo, não só o peito. Porque isso é muito mais merecia meu cigano calê amassado com azeitona e jasmim.

O único antipático nele era que andava soltando frases famosas até na hora de evacuar o ventre. (SI SE QUISER PODERIA SE OUVIR ALGUMA DAS NOTÁVEIS FRASES DE BOLIVAR). O tempo todo pensando no mármore, o *chicoco*.

Mas, eu fiz calar, esmaguei, possuí. Me apropriei dele. E por mias que tentara safar, e mesmo estando longe estava bem agarradinho na minha saias. Não acreditam? Numa carta me disse: “Bem amada: Eu não esperava a imensa ventura de tê-la conhecido”. E aí? Em outra: “O altar que tu habitas não será profanado por outro ídolo nem outra imagem, nem que seja a de Deus mesmo”. Essa é de homem! (AVANÇA E SE DIRIGE A ALGUÉM DO PÚBLICO).

Escute, não se envergonha de cochichar rir feito velha fofoqueira? Acha que não vi? Para que fique sabendo, eu jamais enganei o meu Bolívar. Por mais que me fervesse o sangue, *qué caray!* Jamais tive vocação de freira. Mas, digo e repito: Jamais fui desleal... à causa libertadora.

Com meu Bolívar voltei ao Peru Por estar com ele teria ido até na China. Simón tinha decidido liberar o Peru pois o mastodonte não dava conta. Muito pa-pa-pá, e que desde este momento são livres e *et cétera, et cétera...*, mas, os espanhóis andavam como na casa da mãe Joana, rindo à toa.

Por isso tinha que chegar meu Bolívar a dar a estocada final ao touro espanhol, e olé! Matou com *trapio* tal que lhe deram orelhas, patas e rabo.

O único de pior foi que tivemos que ficar a morar na antipática Lima. Em Lima não, na Magdalena, uma vila próxima cheirosa a madre selvas. Aos limenhos não restou mais do que me aguentar, afinal, eu era a amante

oficial da primeira autoridade da Nação, sim senhor.

Ficavam escandalizados de me ver cavalgar em sela como homem, com minhas calças vermelhas, escoltada pelas minhas serviçais Natan e Jonatás. As limenhas faziam sinal da cruz, cochichavam, cobriam o olho...(APONTA UM DOS SEUS OLHOS)... esse; mas, morriam de inveja. E os homens me desejavam. Todos. Inclusive os maricas.

Meu marido, o inglês, seguia em Lima. E o quê que tem? Simón, que era bastante apegado aos convencionalismos, tentou de me convencer de que eu fosse morar com o James para manter as aparências. Dizia que a sua posição, que era necessário, que a sociedade, que pa-pa-pá, que po-po-pó...

Chegou até me escrever: “Minha bela e bondosa Manuela: A cada momento estou a pensar em ti e no destino que te lhe coube. Eu vejo que nada no mundo pude nos unir sob os patrocínios da inocência e da honra. Vejo claramente, e gimo em situação tão horrível, por ti; porque deves te reconciliar com quem não amas; e eu devo me separar de quem idolatro...”

O que estava se pensando o **zambo**? Romper comigo? Como bom ator de melodrama se lamentava de que ficaria só e que unicamente nos consolaria a glória de ter-nos sabido conter no meio do mundo. Grandíssimo hipócrita! Ele ia a permanecer solitário...? Pois não, com esse olhar de zebu no cio...!

O incrível é que também o gringo queria que voltasse com ele. Coitado! Não cabe dúvida de que tem uns que nascem predestinados... Não, filhinho da Grandíssima... Bretanha. Acha possível que após ter ser a predileta do Libertador do continente, vou voltar ao seu lado? Me esqueça, caramba! Não há nada que nos una, nem Deus. Sim, porque você é anglicano e eu sou ateaia, graças a Deus. Mentira, não sou ateaia: amo um Deus de carne e osso. Para mim não há mais Deus que meu zambo, *qué caray!*

Ajudava Simón nas suas árduas tarefas. Servia-lhe de apoio e sossego para seus nervos. O amava com paixão de amante, mas também como ama uma mãe o seu filho. O filho que nunca pude ter...

O amei com fogo. (ESTOURA NO RISO). Um fogo e tanto! Queima-colchões me disseram uma vez. E tinham razão, sabem por quê? Queimei um colchão! Sim, de

30 Pronuncia em espanhol da palavra com que comumente se designa aos argentinos.

verdade. De fogo passional? Também, mas, desta vez por ter deixado um ferro esquecido encima da cama.

Queima-colchões...! Sua flor de Quito...! O que você quiser, Simón. Agora seria, tal vez, sua rapadurinha de Paíta, pelo grudenta de tão melada, não acha?

Como te adorei, tísico do inferno! Mesmo quando me chifrava a cada passo. Sempre galanteador. Sempre dizendo frases para o bronze, dom *Juanete* esmirrado, meu tísico adorado. Deixaste um pulmão em Pativilca e mais méio em Lima.

Lima... que cidade mais hipócrita, mais... destrutiva!

Quando lembro das papagaias aristocratas que foram me aborrecer...! (IMITA A DUAS VELHAS: UMA MUITO ERGUIDA E DE ENORME BUSTO E A OUTRA ENCOLHIDA E DESDENTADA, ISSO IMPLICA QUE A ATRIZ INTERPRETA SIMULTANEAMENTE A TRÊS PERSONAGENS).

- Sou a marquesa de Torre Tagle e Calores Escondidos.

- E eu a duquesa de Baquíjano e Rugash Benditash.

- A que devo a honra?

- Veja, senhora dona...dona...

- Não conhece meu nome? Me chamo Manuela Sáenz.

- Ah, é! Sáenz de Thorne, certo?

- De Thorne? Eu não sou propriedade de ninguém. Sou Manuela Sáenz e ponto. Combinadas?

- Como preferir. Por se não sabe, a duquesa e eu somos o mais do mais que há nesta *Ciudad de los Reyes*, vulgo Lima.

- O maish do maihs que há no Vice-reinado todo, shi shenhora.

- Vice-reinado? Escutem! Está me parecendo que andam atrasadas de notícias, senhoras. Erraram a época.

- É, sherto. Cushta she acoshtumar com ishto de república.

- Senhora Sáenz, vamos diretamente ao ponto, pode ser?

- Shi, shi, ao ponto.

- O senhor Bolívar é sem dúvida apreciado por algumas pessoas no nosso país, embora a sua permanência tão prolongada. Não precisam dele no seu país?

- Comeshando pela shua esposa legítima.

- Não sabiam que a esposa do Simón morreu faz mais de vinte anos?

- Lástima, porque se vivesse não aconteceria o que está acontecendo.

- E o que está acontecendo, posso saber?

- Se faz de inocente, senhora Thorne?

- Sáenz, caramba!

- Não me levante a voz. Seu esposo, James Thorne, mora em Lima, não é verdade?

- Que eshcândalo, por Deush! Homem bom daqueles é o gringo.

- Tem marido vivo e se amanceba com o senhor Bolívar.

- Com o Libertador! Amancebada ou concubina... chamem com o nome que lhes de na telha. A mim nim me da nem me tira. E se a mim não preocupa, Por que demônios tem que xeretar vocês?

- Uma zinha assim não pode sher a primeira dama.

- O que disse, velha azeda?

- Não me levante a mão! Shou a duquesha de Baquíjano y...

- Não vou te levantar a mão, mas o pé, sua bruxa. Às duas vou tirar daqui aos pontapés.

- Bastarda!

- Proshtituta!

- Fora daqui, par de papagaias! Vai! E agradeçam que não faço valer minha condição de Libertadora para não mandá-las apodrecer na cadeia.

Lima e suas intrigas. Lima e sua falsidade. Lima e suas dobras. Hoje dia te enaltece e amanhã te cospe na cara. O ambiente chegou a ficar insuportável. E como Bolívar seguia sendo o presidente da *Gran Colombia*, pensamos que era hora de mudar de ares. Após três anos de permanência no Peru voltamos a Bogotá. (ENTOA UMA CANÇÃO DA ÉPOCA).

Uma noite... Noite de 25 de Setembro, tenho a data bem gravada nas minhas recordações... Acho que do ano 28. Bogotá dormia sob a chuva. Essa insalubre chuva de Santa Fé de Bogotá. Pelas ruas empedradas não passava ninguém. Ninguém? A maldade nunca descansa. Uma dúzia de soldados e um grupo de universitários se desliza em duração do palácio de San Carlos.

Morra o tirano!, gritam os desalmados. E matam os sentinelas e os ajudas do meu presidente.

Simón e eu acordamos com o barulho. Bolívar, doente como sempre, pula da cama e busca sua espada.

- Não, Simón, são muitos! Tem que fugir logo.

E eu o ajudei a pular por uma janela que dava à rua. Janela muito alta, e ele que era tão chiquito... já podem

imaginar. Felizmente não lhe aconteceu nada e saiu correndo pela rua.

Coitadinho! Se tivessem visto... Dava uma ternura tremenda ver como corria com seu camisão molhadinho sob a chuva...!

Só então deixei que entrassem os assaltantes que quase arrombam a porta.

- O que vocês querem...?

- A Bolívar.

- O presidente não está aqui.

- E onde está?

- O presidente foi embora faz horas.

Um oficial me dá um tabefe.

- Mente! Onde ele está?

- Filho de vil cachorra...! não sabe quem sou eu? Vai bater na vadia da tua mulher que está te fazendo de corno!

Revolveram tudo. Viram a janela aberta e se foram.

- Meu Deus, faça que Simón chegue a lugar seguro! Se ajudar, eu prometo fazer consertar o templo da Candelária. Mesmo que não acredite em ti, *Diosito*, proteja-o por favor.

Duas horas depois voltou Bolívar em meio a vítores. Trazia o camisão empapadinho. Tinha se ocultado embaixo da ponte de uma acéquia. Por cima passavam forças de cavalaria que gritavam: Morra o tirano! Mas depois passaram outras que gritavam: Viva o Libertador! Morras foram calando e os Vivas aumentando até que só restaram os vivas. Então saiu.

Dei banho, fiz dormir. Ninei. Lhe dei meu calor de mãe, de amante, Cedinho juntou seu conselho. Parecia muito velho e seus olhos estavam enormes, anormalmente dilatados. Ditaminou que não se processaria ninguém e que o Congresso devia eleger seu sucessor. Ele partiria de Bogotá para sempre. (SE OUVE LATIDOS DE CACHORROS).

Páez! Lamar! Que lhes deu? Silêncio, cachorros dos infernos! Quando da por later não há quem pare. Jonatás, deu comida pros cachorros? Não esqueça de dar banho no Santander. E com querosene para ver se assim acaba a sarna. E que nem se aproxime dos outros que pode contagiar. (AO PUBLICO).

O que acharam dos nomes dos meus cachorros? Aqui em Paíta pego cachorros vira-lata e dou nome cristão. Não! Não são nomes de cristãos, são nomes de cachorros.

São os sobrenomes dos generais que traíram meu Simón. Todos eles são cachorros desprezíveis!

- Cala a boca, Páez, ou te acabo às pauladas!

(DO CESTO PEGA UM EMBRULHO QUE ABRE. É UM COFRINHO. CANTA UMA MELANCÓLICA CANÇÃO ENQUANTO ACARICIA O COFRINHO).

Partiu Simón pro desterro. Não quis que eu acompanhasse. Disse que depois... (SUSPIRA). Não mais o vi. De ter sabido...!

A morte de Simón longe de mim, em Santa Marta, foi o meu fim. Eu sempre falava que não ia sobreviver a ele. Que se ele morria, morria eu também. Verdadeiramente acreditei nisso. Mas, estão vendo... Sobrevivo a ele faz mais de vinte e cinco anos. Quer dizer que fiz as minhas bodas de prata...de solidão.

Não tentei me envenenar, como afirmam alguns historiadores fantasiosos. Nem imitar Cleópatra me deixando morder por uma víbora, como falam outros ainda mais fantasiosos. Não, é totalmente falso. Não resolvi me matar. Os suicidas vão pro inferno, não é, Jonatás? Eu não acredito nessas coisas, mas como meu Simón está no céu... Onde mais, então, iria a gente se juntar?

Meu amado morreu e não verei mais. Onde estão seus braços fortes que me pegavam?

Meu amante abandonou o leito pra sempre.

Libertadora do Libertador, como deixou que passasse a morte?

Morreu meu Simón na quente Santa Marta, e a mim deram 30 dias para sair da Colombia. O que lhes parece? Dessa *Gran Colombia* criada por ele. Equador, Colômbia e Venezuela... o início da integração na América latina!, que agora, sem ele, caía estrepitosamente...quem sabe se pra sempre.

Me recusei a partir. Trinta dias de prazo a mim, à mulher do Libertador? Tenho direito a ficar o tempo que quiser, sim senhor. Mesmo que oste de Bogotá menos ainda do que de Lima. Tenho direito a ficar porque é minha terra. Como são também Quito, La Paz, Caracas... Então os ressentidos, as fenas, os cães sarnentos, mandaram uma formação de soldados e pela força me expulsaram do país. Muito valentes! Uma formação inteira de fortes guerreiros contra três mulheres indefesas. Fui me refugiar em

Jamaica com a Jonatás e a Natan... e com o meu inseparável cofrinho. (PEGA O COFRE COM DELICADEZA).

Sabem o que tem aqui? Cartas. Isso, como ouvem: cartas de amor. É o único que conservo dele. O único, mas também o mais importante. Porque nesses papéis que vão se tornando amarelados, nestas linhas está ele. Aqui ficou plasmada a sua alma. E a sua alma me acompanha pra onde eu for.

Sei de cor. Li todas elas milhões de vezes. As tenho gravadas na minha mente. “Minha adorada: Tu queres ver-me sequer com os olhos. Eu também quero ver-te, e rever-te e tocar-te e sentir-te e saborear-te e unir-te a mim pelos contatos todos. Aposto a que tu não queres tanto quanto eu?” (SORRIDENTE E CORADA). Ai, que Simón...! Terrível que era... Que eu não quero, disse? Tanto ou mais do que você...! Numa outra carta me diz: “Sim, adorada, como consegui eu viver sem ti, longe de ti? Como pôde renunciar à felicidade de teu amor? Pregunto a mim mesmo sem cessar. Porém, por mais longe que te encontres estás no meu pensamento: tu preside meu actos, pois temos o mesmo ideal: A Pátria”. (IRADA, DIRIGE-SE À BONECA).

O que há contigo? Ri do que? Não dissimule, Jonatás, acha que não vi? Como se atreve negra dos infernos! Esquece do que você é? (PEGA UM REBENQUE). Se da muita ousadia comigo, escrava. E ainda por cima me rouba, não negue. Confessa que me roubou uns brincos de oro. E a minha camisa verde, aquela de seda. Onde escondeu? Para quem vendeu? Responda! Ajoelha, preta! (AÇOITA A BONECA). Aguenta! Aguenta...! Vou tirar a tua pele aos pedaços. Cínica, mentirosa, zombadeira! (DE REPENTE LARGA O REBENQUE LONGE E CHORANDO SE AJOELHA PERANTE A BONECA).

O que fiz, meu Deus! O que estou fazendo? Perdão, Jonatás! Me perdoe, por favor! Não sei o que me deu. Me deixei arrastar pelos demônios. Esses malditos demônios que ainda correm pelo meu sangue. Perdão, perdão...! Pega: me açoite, me bata que eu mereço. Como pôde fazer isso na minha melhor amiga, que me acompanha desde os meus quinze anos? Jonatás... minha Jonatás! (AMOROSAMENTE A

DEVOLVE E A SENTA NA CADEIRINHA).

Se lembra de Quito e do seu ar conventual? (RI). E quando fuguei do convento onde estudava? É que era um moço tão bonito, *qué caray!* Como era que se chamava? Nem me lembro mais. Mas, era o mais bonito oficial do exército do rei. Do rei!, Não é como para morrer de rir? Eu, fanática patriota, fugindo com um oficial do exército inimigo. Me reprocha, Jonatás? Nem pense, hein? Gostava dele, ora. Era tão belo... Ficamos dias, semanas... gozando-nos, fundindo-nos... Ah! Mas, conste que isso foi antes, muito antes de conhecer o meu Simón. Que escândalo! Lembra? A sociedade quitenha soltou a língua, falando o diabo de Manuelita Sáenz. Quando voltei ao “berço do lar”, era preciso enterrar o assunto, logicamente. Minha mãe considerou que a minha educação já estava completa... e bem completa! Não precisaria voltar pro convento. Era necessário que me casassem como der. E foi aí que apareceu o gringo como caído do céu, com aliança nupcial e todo.

Bom homem James... Fez como que não sabia de nada. Será que é isso que chamam de fleuma britânica? Vive ainda, Jonatás, sabia? Pelo menos até faz pouco tempo morava em Lima. E pode crer? Suplicando que volte com ele. Sem um reproche... E ainda por cima me envia dinheiro! E claro que eu devolvo. Não preciso ajuda de ninguém. Vendendo minhas conservas tenho o suficiente como para viver dignamente.

Sabe da última? No seu testamento me faz a principal herdeira da sua fortuna. Que homem incrível! Depois de tudo o que fiz com ele... Pra qué quando não penso encostar no seu dinheiro? Não conseguiu entender que o que acabou, acabou para sempre, *qué caray?*

A Lima, de jeito nenhum! Em Paita sou bem considerada e respeitada. Paita é um vilarejo de merda, mas todo mundo me gosta. Paita, no litoral peruano, sol ardente e terra árida... Aqui.. como cheguei? Paita, canto perdido do deserto, miragem de peixes e calores... Aqui.. morrerei?

Tenho afilhados aos montes. A todos dou o nome de Simón. (RI). O lugar está cheio de Simones que brotam como cogumelos.

E para variar, outro Simón... Dom Simón Rodríguez. Sim, o mesmo,

esse homem notável, sábio venezuelano, mestre do Libertador, morou aqui pertinho, em Amotape. Incrível, né? Morreu faz pouco tempo e aí ficaram seus restos. Como é a vida.. As duas pessoas mais próximas de Bolívar... As que mais o amaram...morrendo neste mesmo deserto. Destino estranho! ¿Que sentido faz...? Como gosta de brincar com os seres humanos! Dom Simón Rodríguez e eu, perdidos e achados neste lugar remoto do planeta. O velho era um cara incrível. Com oitenta anos seguia sendo um atleta.

- O que faz aqui, Dom Simón? Com seus conhecimentos e sabedoria devia estar na Europa ou nos Estados Unidos, quando menos.

Ele ir e me falou:

- Ah, Manuelita...! Quando penso em abandonar América me acontece o mesmo que ao namorado que riga com a sua amante. Se afasta com falso sorriso, jurando que não quer saber mais nada dela... Se afasta com pés de chumbo, esperando a que ela chame.

- E chama o senhor?

- Sempre, Manuelita. Sempre!

Ah, qué dom Simón! Acho que por me acompanhar ficou a viver nesta desolada costa do Peru Para que não me faltasse um Simón. Não sabe que nunca vão me faltar com tanto afilhado que tenho...?

- E a senhora, Manuelita, não sente falta da sua terra?

- Como não sentir falta de Quito...!

- Então, ora... É que não pensa no seu futuro?

- ¿Futuro? Eu só tenho passado, dom Simón. E o vivo diariamente. O passado é meu presente. (CANTAROLA UMA CANÇÃO SONHADORA. DE PRONTO FICA ALHEIA, COMO VENDO UMA VISÃO FANTASMAGÓRICA).

¿Simón...? Você...? É você....? ¿Será possível? ¡Mas se estás...! Sonho, sem dúvida. ¡Não pode ser! (FECHA OS OLHOS). Oxalá não acorde. Não quero acordar! (ABRE OS OLHOS). ¡É verdade...! Segue aí - Está aí de verdade.. Sorri... Me estende os braços... Quer dizer que tudo está acontecendo de novo? Vamos começar de novo? É uma nova oportunidade que nos oferece o destino? (ABRAÇA O VAZIO).

Simón, meu Simón...! Com esses teus olhos de cavalo árabe...! Esperei tanto...! Desta vez vai ficar comigo para sempre? Não quero voltar a me separar de você... Não poderia resistir.

Não mudou nadinha, Simón. Está igualzinho da primeira vez que te vi, quando chegou em Quito. Enquanto eu... Não quero que me olhe! Estou velha... Não sou mais do que uma velha que vende conservas para viver...

Mas, sou a mesma, Simón. Velha e tudo sou a mesma... Aquela que amaste. Não, melhor: a que tanto te amou. Vem me levar? Finalmente! Esperei com ânsia. Me leva para qualquer lugar, para onde você quiser... mas para estar juntos. (A MIRAGEM VAI SE ESVAECENDO).

O que está fazendo...? Não...! Não vai, Simón. Não me abandone...! Libertador que libera povos, volta, me liberta da angustia de não te ter... que me asfixia! (SE ESTREMECE, AVANÇA AO PÚBLICO E FALA COM VOZ NEUTRA, TRANQUILA).

Em dezembro de 1859 houve consternação em Paita. O que se passava? Dona Manuela Sáenz, ou seja eu, agonizava. Finalmente morri. Morri de difteria. (SE AFOGA. TAMBALEANTE NA CADEIRA DE BALANÇO).

Meu cofre! Me tragam meu cofre... Nele estão as cartas.. Meu tesouro... As cartas de amor do meu Simón... (ABRE O COFRE E O MOSTRA VAZIO).

As cartas de amor de Bolívar se perderam na fumigação que fizeram na casa depois da minha morte. Desapareceram. Todo se foi... Vai... Desapareceu... Assim é a vida. Ou melhor: assim é a morte. Não resta nada...

“Construí no vento; arei no mar”, disse Bolívar. Não é, Simón, sua obra subsiste e cresce. Os povos do continente abençoam seu nome, porque a sua obra é imortal. O nosso... O nosso sim desapareceu... (AO PÚBLICO, SORRIDENTE).

Bom, ficamos no que? Vão levar as deliciosas conservas? Senhora... Cavaleiro... Bonito! Eu fala e fala feito cotovia e os senhores, nada, nem se manifestam. Sequer *umazinha*. Depois não vão se arrepender. Garanto que não tem melhores no mundo.

Não querem? Olha que já estou indo. Estou indo e vou... Estou indo embora... vou... vou...! (SOME).

PANO

CONQUISTADORES

Comédia dramática em 2 Partes e 8 Quadros.

Personagens: Diego de Almagro
Francisco Pizarro
Hernando Pizarro
Manco Inca

Atriz e Ator Múltiplos, que interpretam várias personagens.

A ação se passa em diversos lugares: Lima, Chile, mas principalmente em Cusco. Os elementos cênicos devem ser ³¹mínimos, porém significativos. (No texto, e durante transcurso da ação, incorporam-se versos de “Trilogia de los Pizarro” de Tirso de Molina, do “Canto Geral” de Pablo Neruda e da “Araucana” de Alonso de Ercilla).

PRIMEIRA PARTE

I

Escuta-se música espanhola do século XVI, que vai derivando a música incaica ou andina. Ingressa Diego de Almagro, homem velho, que respira satisfeito.

ALMAGRO.- Ah, minhas montanhas andinas! Onde se encontrará ar mais puro, maior beleza? E tanta paz, tanta tranquilidade. (Ingressa o Ator Múltiplo interpretando a um Almagro caricatural, que berra com espada na mão. O verdadeiro Almagro o vê surpreso).

ATOR.- “Matai-o! Fechai as portas! Vive Deus, que hei de esgotar estes Pizarros, e dar a paixões descobertas castigo que o mundo espante! Direito me sobra e basta para esse império que busco e o valor há de adquirir minha coroação no Cusco.”

(TIRSO).

(*Lutando bravamente com o ar, o Ator Múltiplo sai de cena*).

ALMAGRO.- Eh! Oi! Espere! Que loucura é esta? Alucino? Quem era aquele palhaço que pretendia me imitar? Faz já um tempo que me acontecem coisas esquisitas, como de pesadelo. Estarei ficando louco? Não, Almagro, estou lúcido e muito acordado, sei porque me doem as articulações. Mas, pelo menos graças à dor eu constato que estou vivo. (Mira em volta de si). Este lugar me lembra de Cusco. Mas, claro, se é meu Cusco! Amo esta cidade como

³¹ NERUDA, Pablo. Canto Geral.

Tradução de Paulo Mendes Campos. São Paulo: DIFEL, 1979

se fosse a minha mulher. Em vez de Cusco devia chamá-la minha Cúsica! Pizarro quer se apoderar de ti, mas esse traidor mal nascido não conseguirá jamais. (*Ingressam Francisco Pizarro e a Atriz Múltipla que interpreta a Cúsica. Almagro se oculta*).

(*Ingressam Francisco Pizarro e a Atriz Múltipla que personifica a Cúsica. Almagro se oculta*).

PIZARRO.- Cúsica amada, parto até Lima pois devo solucionar graves problemas.

CÚSICA.- Muito lamento que se ausente.

PIZARRO.- Tampouco eu queria, doce amada, tanto mais se aleivosamente ronda caolho Almagro, amigo e sócio.

CÚSICA.- Não há nada que temer.

PIZARRO.-

Pois não acredito.

CÚSICA.- Duvida que lhe seja fiel, Francisco?

PIZARRO.-

Penso...

CÚSICA.- Que enganei a Huáscar, meu incaico esposo..?

PIZARRO.- Quer dizer...

CÚSICA.- Com o fornido Atahualpa, flor de Quito?

PIZARRO.- É assim que dizem as línguas más e viperinas.

CÚSICA.- Não dei ouvido, pois isso do quietinho

foi fugaz deslize em primavera, nada sério, eu juro pelos Apus. (*Choramíngua*).

De Huáscar foi destino ser vencido pelo seu robusto menor irmão, porém, executando- em Caxamarca vingou juntas min' honra e meu marido.

PIZARRO.- És, Cúsica, a mais bela destas índias

-dentre as índias destas Índias, se compreende-

e aspiro a desposar-vos legalmente.

CÚSICA.-

Tal Almagro.

PIZARRO.- Que dizes?

CÚSICA.- Ele pretende o mesmo.

Tem feito é perseguir-me e acostrar-me.

PIZARRO.- Vilão infame! Caolho indigno! (Bate num manequim).

CÚSICA.- Não ataque manequim, quebra a *lliclla*³². (Ouve-se toque de trompeta).

PIZARRO.- Parte já a mesnada. Adeus, oh bela.

Sabei que quem lhe acossa é um pobre e infeliz desventurado que não conheceu nem pai nem mãe. Abandonado foi na porta duma igreja.

CÚSICA.- Triste sorte.

PIZARRO.- Sendo ele acolhido por um frade que criou como filho.

CÚSICA.-

Pobre homem!

Possei então um grande mérito.

Tornar-se no que hoje é, com tal origem..!

PIZARRO.- Cuide-se.

CÚSICA.- Farei, Francisco. (Sai Pizarro)

Ah, estes conquistadores!

Como andorinhas chegam e parem, deixam uma promessa...

não voltam nunca mais.

Porém, roubam nossas terras

e tudo quanto eu herdei

de Manco Cápac e sue Mama Ocllo que saíram da lagoa Titi-caca

uma quita, como é hoje, de outono. (*Almagro, incrédulo do que vê e ouve, sai disposto a intervir, mas se adianta o Ator Múltiplo, que conservando a caracterização do Almagro ridículo, dirige-se à Cúsica*).

ATOR.- Senhora!

CÚSICA.- Oh! Me assustou.

ATOR.- Minha senhora.

CÚSICA.- O que faz nos meus reais aposentos

este velhinho esguio

e, parece, cego de um olho?

ATOR.- Assim me recebes, Cúsica formosa?

CÚSICA.- Mas, se é dom Diego de Almagro!

Oh! Que surpresa tão grata!

ALMAGRO.- Chega de tolices! O que está acontecendo aqui, por mil diabos? (*Foge Cúsica para fora de cena*). Onde estou, afinal? É isto verdade ou fantasia?

32 A *lliclla* é um manto, geralmente de uso feminina, de diversas formas, tamanhos, estilos e cores, que se leva sobre os ombros se sujeita no peito com um alfinete ou broche. Na época dos Incas cada região ou etnia teve a sua *lliclla*. Cieza de León é o primeiro a falar delas e as descreve como um manto fino que cai por cima dos ombros das mulheres.

ATOR.- (Tirando o disfarce). Seja o que for, terá que entrar, Almagro.

ALMAGRO.- Entrar onde?

ATOR.- Na ação.

ALMAGRO.- Qual ação?

ATOR.- Aquela que começo em Panamá, não se lembra?

“No Panamá uniram-se os demônios. Foi aí o pacto dos furões.

Uma vela apenas iluminava quando os três chegaram por um.

(*Almagro senta à uma mesa. O Ator Múltiplo se converte em Pizarro e entra a Atriz Múltiplo no papel de Luque*).

Antes chegou Almagro antigo e caolho,

Pizarro, o maioral suíno

e o frade Luque, cônego entendido

em trevas. Cada um deles

escondia o seu punhal para as costas

do associado, cada um deles

com olhar nauseabundo nas escuras

paredes adivinhava sangue. (NERUDA).

ALMAGRO.- ALMAGRO.- (*Batendo na mesa, levanta-se*).

Chegarei a ser aquilo que quero ser, voto a tal! (*Saem a Atriz e o Ator*).

Tenho andado a fabricar o meu destino passo a passo. Levando o

nome de um triste vilarejo manchego, eu me construo a mim

mesmo, sem dever nada a ninguém. Eu mesmo tenho me engendrado!

Aqueles, para os que fui estorvo inesperado de um prazer efêmero,

jamais existiram

(*Almagro e Pizarro se medem com o olhar, como dois espadachins*).

Finalmente, relaxam com enorme sorriso)

E aí, sócio, dá quanto para cada?

PIZARRO.- Dá quanto do quê, compadre?

ALMAGRO.- Vai... não se faça...

PIZARRO.- Ah! Se refere...

ALMAGRO.- Exatamente.

PIZARRO.- Bom...

ALMAGRO.- Daí?

PIZARRO.- Tem... alguma coisinha, irmão.

ALMAGRO.- Coisinha! Está de sacanagem comigo? Vai, vai, pagando...

PIZARRO.- Calma, amigo. Lembre-se: quem apressado vive...

ALMAGRO.- Pro assunto e não percamos mais tempo.

PIZARRO.- Muito bem, vamos por partes.

ALMAGRO.- Isso mesmo, mas em partes iguais.

PIZARRO.- Eu não disse isso.

ALMAGRO.- O acordo foi esse, não é?

PIZARRO.- Momentinho, irmão. A coisa não é tão simples. Devemos considerar uma série de pontos.

ALMAGRO.- Não diga! Quais?

PIZARRO.- Somos três os sócios, não é?

ALMAGRO.- E os três dividiremos as ganâncias em partes iguais.

PIZARRO.- Claro, claro... Aqui entre nós, acha justo dar ao gorducho Luque a terceira parte? Se não fez nada... Eu acho isso até pecado.

ALMAGRO.- Deixe o Luque tomar conta dos pecados, que no fim das contas, esse é o ofício dele. E lembre que ele aportou o capital que fez diferença na hora de avançar na expedição.

PIZARRO.- Como são boas as esmolas que se recebem no Panamá..!

ALMAGRO.- Sabemos que é um testa-de-ferro de um judeu e se outros ricos.

PIZARRO.- Pior, então. Odeio o gorducho que vivia tranquilinho no Panamá cantando missas e comendo índias, eu morria de fome na *Isla del Gallo*.

ALMAGRO.- Também ele morreu, se bem que não de fome precisamente.

PIZARRO.- Morreu o gorducho? Quando?

ALMAGRO.- Estourou depois de uma comilança bem farta. Esqueceu que não é saudável fornecar enquanto se faz a digestão. De modo que agora só restamos nós dois, e portanto os ganhos devem ser repartidos em partes iguais.

PIZARRO.- Claro, claro... Mas, diga com sinceridade: quem de nós aportou mais, não em termos de dinheiro, mas em esforço?

ALMAGRO.- Os dois.

PIZARRO.- Mas, era eu que arriscava a pele, não é verdade?

ALMAGRO.- E o olho que me falta foi por assunto amoroso?

PIZARRO.- Quem é mandou a ficar no caminho das flechas, ora.

ALMAGRO.- Se não fosse meu amigo..! Arrisquei a vida tanto o mais do que você. E tenho o direito de desfrutar do que me pertence, antes de que seja tarde demais.

PIZARRO.- Tem muito pela frente, meu irmão.

ALMAGRO.- Já passei dos sessenta.

PIZARRO.- Incrível. Como consegue? Se conserva em álcool?

ALMAGRO.- Sem brincadeiras, compadre, exijo o que me corresponde do resgate de Atahualpa.

PIZARRO.- E a mim reclama? Recebeu o justo, como todos.

ALMAGRO.- Trinta mil pesos em ouro e cinquenta mil em prata.

PIZARRO.- Tanto?

ALMAGRO.- É isso o que você recebeu?

PIZARRO.- Mais um pouco. Bom, os riscos, você sabe...

ALMAGRO.- Quanto mais?

PIZARRO.- Aliás, você não esteve na grandiosa façanha de capturar o Inca. Houvesse visto! De em lado mais de cem mil índios armados até os dentes. Enquanto nós...

ALMAGRO.- Quanto! Tenho as cifras, não pode me enganar. Cento cinquenta mil pesos em ouro e cento cinquenta mil em prata. Sim ou não? Já eu, recebo igual do que um capitão de a cavalo.

PIZARRO.- Diego, meu caro... Mais do que um que amigo, um irmão da alma!

ALMAGRO.- Pode me explicar?

PIZARRO.- Está bem. Entre ciganos não vamos nos ler a mão. Foi engano. Vou castigar o tesoureiro por fazer tão mal as contas. Não se preocupe, vou remediar de imediato. Olha: da parte que me corresponde vou te entregar 120 mil ducados. O que acha?

ALMAGRO.- Não é suficiente.

PIZARRO.- Mas..!

ALMAGRO.- É pouquíssimo considerando que não existe mais o outro sócio.

PIZARRO.- Quem mandou ser tolo e morrer, ora.

ALMAGRO.- Não fale assim do coitado gorducho. Seus filhos devem estar chorando.

PIZARRO.- Esse bando de coroinhas não vai pegar um centavo do que é nosso.

ALMAGRO.- Mas, sim os capitalistas que aportaram os fundos a Luque.

PIZARRO.- Eu não conheço nenhum, e você?

ALMAGRO.- Vão exigi-lo.

PIZARRO.- Que se ferrem. Neste assunto estamos somente você e eu.

ALMAGRO.- Esquece do Rei.

PIZARRO.- Terá seu quinto, mesmo que não o mereça. Vamos nos acertar como amigos, meu irmão. O que é do Dieguito? Gosto do teu filho como se fosse meu. É a tua cara. Só restaria tirar um olho para que fique igualzinho.

ALMAGRO.- Diego será o que eu não pude ser: um Senhor. É por ele que exijo trato justo. Você negociou na Espanha a *Capitulación de*

*Toledo*³³ sem levar em conta para nada os meus interesses. Isso é de amigo?

PIZARRO.- Mas, não recebeu o grau de Marechal e uma fortaleza em Tumbes?

ALMAGRO.- Grande coisa!

PIZARRO.- Não cedi o título de *Adelantado* que me deu o Rei?

ALMAGRO.- Sobras. Tudo você abocanha. É Governador porque foi na Espanha a reclamar nossos direitos. "Nossos" direitos! Para arrematar voltou de lá com a cáfila de irmãos que chegaram com dentes e garras bem afiadas. Sendo o pior de todos o Hernando, o sofisticado, o fino, o filhód'algo. (*Atravessa a cena, sem olhar para ninguém, Hernando Pizarro, elegante e arrogante. De perto o acompanha o Ator Múltiplo, caricaturando o próprio Hernando*).

PIZARRO.- Por sinal, Diego, te apresento o meu irmão Hernando.

ALMAGRO.- Oh, me alegre de conhece-lo!

ATOR.- Oi. (*Passa batido, ignorando o abraço que oferece Almagro*).

PIZARRO.- Hernando, Diego de Almagro é meu sócio e amigo.

ATOR.- Ah. (*Sai atrás de Hernando*).

ALMAGRO.- E esse aí se acha o quê? O Rei de Constantinopla?

PIZARRO.- É filhód'algo, compadre.

ALMAGRO.- E eu sou o que, filho'eputa? A mim que não me venha com empáfias.

PIZARRO.- Compreende que acha difícil se adaptar a este meio.

ALMAGRO.- Que se mande, então, aqui não faz falta. Mas, falemos de algo mais importante: O que pensa fazer com Atahualpa?

PIZARRO.- Ando preocupadíssimo com esse assunto. Se o sujeito não tivesse cumprido o que acordamos, não haveria problema. Mas, pagou rigorosamente seu resgate. Nunca se reuniu tanto ouro e tanta prata por um resgate em nenhum lugar do mundo, que eu saiba.

³³ A *Capitulación de Toledo* é o documento mediante o qual se outorga poder a Francisco Pizarro governar nas terras conquistadas (Nueva Castilla). Foi assinado pela rainha consorte Isabel de Portugal em 26 de julho de 1529, devido à ausência do rei Carlos V de Espanha.

ALMAGRO.- Vai fazer o que com o fulano?

PIZARRO.- É, sem dúvida, um grande senhor.

ALMAGRO.- Orgulhoso e arrogante. Parecido com seu irmãozinho, que acabei de conhecer. O índio também se acha o máximo.

PIZARRO.- Seus inimigos dizem que “é” o máximo. De qualquer modo se trata de um fora de série. Imagine: aprendeu a jogar xadrez só mirando jogar os guardas. E agora não há quem possa ganhar dele.

ALMAGRO.- É hábil, sem dúvida.

PIZARRO.- Genial, diria eu. Aprendeu a falar castelhano sem professor.

ALMAGRO.- É perigoso.

PIZARRO.- Fez boas relações com Hernando.

ALMAGRO.- Lógico, se são um pro outro! Já a nós, ele despreza. Não riu de você por ser analfabeto?

PIZARRO.- Sem dúvida é um grande senhor, o índio de merda.

ALMAGRO.- Tem que desaparecer.

PIZARRO.- Desterro?

ALMAGRO.- Execução.

PIZARRO.- Não, não...! Cumpriu com o acordo. E eu...

ALMAGRO.- Também cumpre?

PIZARRO.- Sempre.

ALMAGRO.- Seguro, compadre?

PIZARRO.- Sempre... que posso, claro.

ALMAGRO.- Livre, vai nos eliminar, jogando xadrez e falando castelhano. Ele não teve o menor problema em mandar matar seu irmão Huáscar. Vai ter escrúpulos em eliminar à gente? Ou é que lhe tem tanta consideração por ser amigo do filho d’algo?

PIZARRO.- Deixe em paz o Hernando, sim?

ALMAGRO.- Eu limpo a bunda com teu irmão.

PIZARRO.- Seria bom mandar para a Espanha.

ALMAGRO.- O Hernando? Claro.

PIZARRO.- O Inca, caramba! Lá o Rei vai tratá-lo como de igual para igual.

ALMAGRO.- E nós ganhamos o quê? O fulano impedirá que aproveitemos a conquista no nosso benefício... digo, no engrandecimento da Espanha. Se mal agüentamos o Rei espanhol, não vamos suportar um Rei indiano.

PIZARRO.- Pode ser que esteja certo.

ALMAGRO.- Claro que estou. Temos que eliminá-lo.

PIZARRO.- E botamos quem?

ALMAGRO.- Precisamos colocar um índio como governante?

PIZARRO.- Para que o povo não se sinta dominada e que pareça que são mandados por um dos seus, entende?

ALMAGRO.- Entendo. Como um títere.

PIZARRO.- Algo assim. Ah, sei! Tem um irmão mais novo de Atahualpa, um mocinho chamado Manco, a quem poderíamos manipular facilmente.

ALMAGRO.- Isso é falar com inteligência, compadre. Precisamos um Inca títere e não um grande senhor campeão de xadrez

II

(Ouve-se o som de pututos³⁴. Ingressa Manco Inca).

MANCO INCA.- Sou Manco Inca, filho de Huayna Cápac. Tenho 18 anos. Meu pai teve muitos filhos, mas eu sou um dos principais.

Era eu muito criança quando morreu meu pai e começou a luta fratricida pelo poder entre Huáscar, meu cusquenho irmão mais velho, e Atao Huallpa, meu irmão quitenho. O Império dividiu-se e sangrou.

Então chegaram os Viracochas³⁵!

Eram deuses que chegavam do mar, como estava escrito. Venham com raios e animais poderosos. Muitos pensamos que foram enviados a por ordem no Império, a impor justiça no desgarrado território. Fui dos primeiros a proclamar a divindade dos barbados Viracochas. Eles me acolheram com simpatia e respeito. E nos braços dos deuses entrei no Cusco e fui proclamado Inca.

Mas, bem cedo esses deuses deixaram de ser deuses.

O respeito inicial se tornou menosprezo, maltrato e zomba. Espalhou-se entre os meus o desencantamento, a desilusão, o medo.

Donos do Império, os barbados foram se revelando como aquilo que são. Por todo lugar: saques, profanação de túmulos e templos, torturas, estupros, assassinatos... Eu me resistia a duvidar da divindade dos que tinham me levado ao poder. Até que tive que me convencer e chegar à conclusão:

³⁴ Instrumento de vento feito com a carapaça de caracolas, e que emite um som grave.

³⁵ Divindades.

Não são deuses! Nem homens parecem. Tudo arrasam, famintos de riqueza e poder.

E continuam chegando cada vez mais do outro lado do mar. Uma marejada incontrolável de barbados atraídos pela fama dos tesouros de Caxamarca e Cusco. Igual dá a eles roubar aos meus vassalos do que arrebataram o botim aos seus compatriotas que chegaram antes.

Que fazer? Como detê-los? É preciso que nos desfaçamos deles. Ilumina-me, poderoso Inti! Ajuda-me a mandar esses demônios para o inferno (Entra Almagro).

ALMAGRO.- Te aconselho cuidar dessa a sua linguagem, moço. Lembra que teu poder depende de nós.

MANCO INCA.- A minha investidura é sagrada.

ALMAGRO.- Só porque permitimos. (*Entram os Atores Múltiplos arrastando um poço que deixam no centro da cena*).

ATRIZ.- Licença, senhores... Licença...

ALMAGRO.- O que querem vocês?

ATOR.- Vamos representar um entremés por ordens do Inca.

ALMAGRO.- Entremés?

MANCO INCA.- Sim. Tenho me afeiçoado àquilo que vocês chamam de teatro.

ATOR.- (*Apontando para um lado*). Instalem-se por aqui, senhores.

MANCO INCA.- Podem começar. (*Os atores interpretam Guaica, indígena, e Castillo, espanhol. Ele se retira. Ela se dirige ao Público*).

GUAICA.- “Meu amor está prisioneiro e condenado. Livrá-lo-ei aproveitando a cobiça destes seus maus raptoreis.

(*Olha para um dos laterais*).

Aqui chega o carcereiro. (*Ingressa Castillo*).

Senhor...

CASTILLO.- Que quereis?

GUAICA.- Pede-me o que quiserdes

e deixai-lhe com a vida.

CASTILLO.- Não me acarinhos, que o cão de teu cacique galã tem que morrer.

GUAICA.-

Poderão, alma de bronze, de ferro, de diamante, alma de risco, contigo prantos? Não prezes?

CASTILLO.- O índio que patrocina e o teu marido?

GUAICA.- Será, oh.
 CASTILLO.- Bodas de futuro?
 Mau!
 Com ciúme me desatinas.
 Estás intacta?
 GUAICA.-
 Não entendo.
 CASTILLO.- Se estás ilesa,
 incorrupta,
 ou o consoante de fruta
 te meretriza?

GUAICA.-
 Já eu sei a
 tua língua, pois servi
 um espanhol por mais de um ano.
 CASTILLO.- Um e donzela?
 Há engano.
 GUAICA.- Não quererá
 que mulher,
 ¡oh espanhol!, que de joelhos
 a honestidade encomenda
 ser lascivo estuprador,
 resgatá-la não é melhor?
 Cem barras minha fazenda;
 teu incêndio ilícito acalma,
 que eu te farei dono dela.
 CASTILLO.- Cem barras?
 Oh, a mais bela
inca, cacica, curaca,
mametoia, palca, chica!
 São as barras de ouro?
 GUAICA.- E puro;
 mil pesos vale cada uma.
 CASTILLO.- Tu eis, pois, o
 sol, ta a lua;
 Cem mil pesos? Compro um juro,
 um majorado opulento.
 Onde está esse *barre-tudo*?
 GUAICA.- Guardado está
 neste poço,
 que vendo o nosso destroço
 pressa e medo inoportuno
 vim nesta parte escondê-lo.
 CASTILLO.- E está o poço
 seco?
 GUAICA.-
 Sim.
 CASTILLO.- Poderei ver
 desde aqui?
 GUAICA.- Se te assomas
 poderás ver.
 CASTILLO.- Esfriou meu
 fogo esse poço;
 teu ouro pelo donzelo.
 Tu eis honesta, tu tens zelo.
 Não me cabe o alvoroço!
 Deixa que a ver eu me assome,
 que logo teu índio virá
 e a tirá-lo baixará. (*Assoma-se ao
 poço e ela o empurra*).
 Eu morro! Não posso mais!
 Ai! eu me afogo!
 GUAICA.- Lá irás
 com toda essa maldição.
 Procure ouro tua cobiça,
 que não achará, pois te infama,

afogue a água essa chama
 que essa tua ambição atíça;
 e liberte meu amado
 a indústria do meu poder
 que o engenho numa mulher
 arma em coragem forjado.”
 (TIRSO).
 (*A Atriz cumprimenta. Também sai o
 ator e os dois cumprimentam. Depois
 saem levando o poço*).
 ALMAGRO.- Acho o entremés
 altamente sedicioso.
 MANCO INCA.- O autor é um tal de
 Tirso de Molina, espanhol.
 ALMAGRO.- É absurdo. Quando já
 se viu que uma índia derrote um
 espanhol?
 MANCO INCA.- Derrota com
 astúcia, única arma que o oprimido
 pode usar para sobreviver. Por que
 procede tão mal a tua gente,
 Almagro?
 ALMAGRO.- Há alguns excessos, é
 verdade. Compreensíveis, por sinal.
 A maior parte vem deslumbrada
 buscando fortuna, e o que encontram
 aqui? Pobreza, como na península.
 MANCO INCA.- E acham que
 tomando partido por você ou por
 Pizarro conseguirão seus ambiciosos
 propósitos?
 ALMAGRO.- Tal vez. Com a
 diferença de que eu não tenho um clã
 familiar como os Pizarro. Se tem
 gente que aposta por mim é porque
 sabe que não vou defraudar. Em
 breve serei Governador e Cusco será
 a minha capital.
 MANCO INCA.- Pizarro afirma que
 Cusco é também “sua” capital.
 ALMAGRO.- Falso. Lima é a capital
 da sua governação.
 MANCO INCA.- (*Pejorativo*).
 Lima..! Um vilarejo de barro e
 canhas. Já Cusco é de fina pedra
 lavrada. Tampouco será teu,
 Almagro. Cusco foi e é a capital do
 Império do Sol.
 ALMAGRO.- Isso já era, garoto, não
 entende? Acabou. Na vida se deve
 ser realista e olhar sempre para
 adiante.
 MANCO INCA.- O passado não se
 pode apagar. Está vivo, presente.
 ALMAGRO.- Ilusões.
 MANCO INCA.- Diz que serás
 governador. Até onde chegará seu
 mandato?
 ALMAGRO.- Ilimitadamente em
 direção do sul.
 MANCO INCA.- Então, inclui
 também o Chile.
 ALMAGRO.- Com efeito. Sabe algo
 desse lugar?
 MANCO INCA.- É tão rico que
 quase todo o nosso ouro vem de lá.

ALMAGRO.- É verdade? Isso eu
 não acredito.
 MANCO INCA.- Ouviu falar de *El
 Dorado*? Dizem que está naquela
 região. (*Sai. Almagro fica
 pensativo*).
 ALMAGRO.- Será certo? Os índios
 são tão mentirosos. (*Entram
 Francisco e Hernando Pizarro*).
 HERNANDO.- Sua Majestade
 requer maiores envios de ouro para
 suas guerras.
 ALMAGRO.- E para alimentar à sua
 Corte de parasitas?
 HERNANDO.- Não permitirei tal
 insolência..!
 PIZARRO.- Tranquilo, Hernando.
 Chega, Diego.
 HERNANDO.- Há guerras contra
 turcos, franceses e alemães. Por isso
 um ministro está propondo que se
 deveria devolver ao Rei o resgate de
 Atahualpa.
 PIZARRO.- O que?!
 HERNANDO.- Baseia-se no fato de
 que o Inca era pessoa real e por tanto
 seu resgate corresponde ao Rei.
 ALMAGRO.- Os soldados feridos,
 coxos e cegos, vão permitir que lhes
 tirem o que tanto sofreram para
 ganhar?
 HERNANDO.- O ambiente aqui
 fede. Onde instalaram os mictórios?
 ALMAGRO.- O mictório está aqui
 mesmo filho de... filhod’algo.
 Certamente, aqui fede. (*Sai*).
 HERNANDO.- Irmão, como podes
 alternar com gentinha analfabeta?
 PIZARRO.- Se esquece de que eu
 também sou, Hernando?
 HERNANDO.- Mas, és um Pizarro,
 embora tudo. (*Saem. Ingressa a Atriz
 que coloca sobre uma mesinha dois
 copos e uma garrafa de vinho.*
Entram Pizarro e Almagro. *A Atriz
 sai*).
 PIZARRO.- Primeiro *vinito* que se
 consegue nesta terra. A ver que vos
 parece. Saúde! E? Que tal?
 ALMAGRO.- Malíssimo. Azedo.
 PIZARRO.- Não há que ser tão
 exigente, Diego. Vai melhorar.
 Saúde!
 ALMAGRO.- Francisco, você acha
 que o sol é Cristo?
 PIZARRO.- Olha, que não quero
 piadas com a religião.
 ALMAGRO.- Não é piada,
 Francisco. Para os índios o sol é
 como Cristo para nós. E até diria que
 tem razão. O sol dá a vida. Sem é ele
 nada haveria. Por outro lado é
 concreto, eu o veio. Crédito no que
 vejo, no que posso tocar.
 PIZARRO.- Por acaso toca o sol?
 ALMAGRO.- Eu o sinto minha pele.

PIZARRO.- Saúde! Não acredita no além?

ALMAGRO.- Só acredito no aquém.

PIZARRO.- Para que trabalhas tanto, então?

ALMAGRO.- Para não pensar demais, entende? Estando ocioso me envolvem fantasmas do passado ou, pior ainda, monstros do futuro. É preciso espantar uns e outros. Saúde! Ruim o vinhozinho, mas dá para beber. Pelo Deus Sol!

PIZARRO.- Que não te ouça o padre Valverde...

ALMAGRO.- Respeito o padre como soldado, mas que não encha com suas fantasias de fradeço.

PIZARRO.- De modo que para você aqui acaba tudo.

ALMAGRO.- Para mim e para você também.

PIZARRO.- Nada fica?

ALMAGRO.- Tal vez... a fama. Pelo menos faz que a gente desapareça menos rápido.

PIZARRO.- Então, pela fama. Saúde!

ALMAGRO.- Quando eu morra, de mim não se lembrará nem o Diego. Só se ...

PIZARRO.- Só se o quê?

ALMAGRO.- Que consiga conquistar um império ainda maior do que este.

PIZARRO.- Oxalá consiga, compadre. Conquistei o Peru em boa parte graças a você.

ALMAGRO.- Olha! Só com vinho reconhece?

PIZARRO.- Jamais neguei a sua fundamental participação.

ALMAGRO.- E quem levou o reconhecimento e o dinheiro? *Adelantado!* Grande título o meu! *Atrasado!*, é que me deveriam chamar.

PIZARRO.- Paciência, compadre. Está quase chegando a sua nomeação de Governador do Sul. Se diz que lá tem maravilhas. Após conquistá-lo, a sua fama igualará a minha. E quem sabe até a supere.

ALMAGRO.- Acha?

PIZARRO.- Eu tenho já suficiente. Aliás, estou velho e cansado.

ALMAGRO.- Mais velho estou eu. Saúde! Na verdade é que não está tão ruim assim o vininho.

PIZARRO.- Passarei meus últimos anos em Lima. Amo o lugar que escolhi.

ALMAGRO.- Que escolheu? Quem aconselhou fundar lá a capital?

PIZARRO.- Quem mais, você! Se bem que eu teria preferido Chíncha.

ALMAGRO.- Mas, Chíncha está dentro da minha futura governação.

PIZARRO.- Já sei, velho *chinchoso*³⁶.

ALMAGRO.- Como também está Cusco.

PIZARRO.- Momentinho irmão, para a bola, quer? Até aí nós chegamos. Não mexa com Cusco!

ALMAGRO.- Sabe mais, Chico Pizarro? É uma boa merda.

PIZARRO.- Igualzinho a você, velho fedorento. (*Os dois riem com vontade. De pronto Almagro puxa um punhal o coloca na garganta de Pizarro*). Eh? O que há contigo? Perdeu o juízo?

ALMAGRO.- Pelo contrário, estou ganhando o juízo... histórico. Você desaparece e eu passo a ser o número um. Não se mexa!

PIZARRO.- Tira o punhal que me fere.

ALMAGRO.- Então, não se mexa.

PIZARRO.- Quer me matar? Se tentar... não sairia vivo daqui.

ALMAGRO.- Acha que seus comparsas vão te vingar? Bah! Jogo uma moeda no chão e se jogam de cabeça a pegar. A quem você acha que vão seguir? A você ou ao ouro?

PIZARRO.- Quando o Rei saiba disto...

ALMAGRO.- Nem vai se importar... enquanto continue a receber seu *quinto real*. Que chegará inteirinho, sem os recortes que você faz. Eu não pechincho o ouro com os meus. Ninguém sentirá falta de você.

PIZARRO.- Não tão fácil, Almagro. Meus irmãos...

ALMAGRO.- Até os irmãos se matam entre si quando a herança é valiosa. E esta do Peru obscurece a razão. Seus irmãos se esquecerão de você assim que os encha de dinheiro e honras.

PIZARRO.- Hernando não se deixará dobrar por prebendas.

ALMAGRO.- Pior para ele.

PIZARRO.- Maldito cachorro caolho e sarnento! (*Com um hábil giro desarma Almagro e coloca, por sua vez, o punhal na garganta*). Vou te mandar de cabeça pro inferno! (*Almagro começa a rir. Pizarro, desconcertado, retira o punhal*). E agora o que..?

ALMAGRO.- Bravo, compadre! É isso o que gosto de você. Como é

bom para acompanhar as brincadeiras!

PIZARRO.- Brincadeira?

ALMAGRO.- Claro, compadre, ora. De verdade achou que eu..? Por favor! Matar-te seria como matar a mim próprio, não percebe? E careço de idéias suicidas. Você tem?

PIZARRO.- (*Após medi-lo por um momento, clava o punhal na mesa*). Nas boas como nas más, irmão.

ALMAGRO.- Amigo da minha alma! (*Dão-se um abraço*). Vamos pela saideira. Amanha cedo parto em direção da minha capital.

PIZARRO.- Onde?

ALMAGRO.- Cusco, ora. Como está bom o vinho, caramba! Até parece espanhol.

III

ATOR.- (*Como el Almagro farsesco*).

“Quem o conselho e parecer que sigo contraviesse, ou invejoso ou louco, busca meu mal com máscara de amigo, ou o bem a mim dado tem em pouco. A fortuna me chama, eu a sigo, direito ao Peru tenho; se provoco à Espanha e ao seu Rei, que a Espanha tente tirar-me a coroa da minha frente.” (TIRSO).

(*Inclina-se em menestrel perante Manco Inca que aparece com a Atriz Múltipla que vem como o Grande Sacerdote Villac Umo. O Ator sai*).

VILLAC UMO.- Para poder triunfar é indispensável conhecer o inimigo.

MANCO INCA.- Conheço a Pizarro e a Almagro, mas, ao mesmo tempo, não os conheço. Como eles são verdadeiramente, Grande Sacerdote?

VILLAC UMO.- Posso te assegurar, senhor, que os dois se complementam. Almagro é bom soldado, mas Pizarro tem vantagem como caudilho. Almagro é bom administrador, ele cuidou dos dinheiros da conquista, porém Pizarro é mais audacioso e sem escrúpulos.

MANCO INCA.- Talento político?

VILLAC UMO.- Os dois tem.

MANCO INCA.- Embora a sua falta de instrução?

VILLAC UMO.- Sim senhor, embora isso são líderes, sedentos de riqueza para alcançar elevação social. Foram amigos e sócios, mas agora receiam um do outro. E é quase seguro de que terminarão por ser inimigos mortais.

MANCO INCA.- Por que?

³⁶ Jogo de palavras intraduzível.

Chínche significa percevejo, mas no Peru se emprega a palavra para falar de alguém insuportável.

VILLAC UMO.- Com frequência, senhor, a amizade se fortalece nas penúrias, mas se destrói na hora do triunfo.

MANCO INCA.- Por mais que o roubado por repartir seja valioso?

VILLAC UMO.- Nunca é suficiente para quem tem cobiça. E os dois tem em demasia.

MANCO INCA.- Acaso não vêm que já são dois anciãos?

VILLAC UMO.- A ambição não diminui com a idade, senhor. Pizarro e Almagro são como esses velhos casamentos que, enquanto foram pobres, trabalhando de sol a sol, mantiveram-se unidos. Mas, que quando enriquecem se disputam minúcias.

MANCO INCA.- Cusco é minúcia, Grande Sacerdote? Dizem que é maior do que a maioria das cidades da Espanha. Pizarro afirma que lhe pertence, que está no limite sul da sua Governança. Almagro jura que está no limite norte da dele.

VILLAC UMO.- Dividir para reinar é sábia máxima. É preciso fazer crescer essa rivalidade. *(Os dois se retiram. Entra o Ator Múltiplo como Padre, cantando gregoriano. Traz um copão de ouro. Entram Pizarro e Almagro. Os dois olham com ódio, mas logo se cumprimentam com falsos sorrisos. O Padre, alçando o copão, os chama).*

CURA.- Procedei com o juramento, senhores.

PIZARRO.- Juro, na presença de Deus nosso Senhor, não ter desassossego nenhum com meu sócio e amigo dom Diego de Almagro.

ALMAGRO.- Juro solenemente eliminar todo tipo de atritos e desconfianças com meu grande amigo e fraternal sócio dom Francisco Pizarro.

PIZARRO.- Se quebrássemos este juramento...

ALMAGRO.- Afundaremos no inferno nossa alma imortal.

AMBOS.- E terá mal encerramento de vida, fama, honra e fazenda. *(Ajoelham-se).*

PIZARRO.- Para tal partilhamos...

ALMAGRO.- Desta hóstia consagrada! *(O Padre parte em dois a hóstia e eles comungam. Entra Hernando Pizarro que sorri em mofa).*

PIZARRO.- Diego, meu irmão, a Coroa tem vos nomeado governador de *Nueva Toledo*. Partir ao Sul do vosso território com a benção de Deus todo-poderoso. *(Abraçam-se. O*

Padre se aproxima de Hernando e sussurra).

CURA.- Agora és dono de Cusco. *(Hernando e o Ator saem).*

PIZARRO.- *(Já sem protocolos).* De modo que, amigo, ao Chile os bilhetes! Vai muito bem equipado, pelo que vejo.

ALMAGRO.- Investi toda a minha fortuna em armas, cavalos e recrutando soldados.

PIZARRO.- *(Assobia admirativo).* Tanto dinheiro tinhas?

ALMAGRO.- Economias que a gente faz. Pela segunda vez na minha vida jogarei tudo a uma só cartada. A primeira foi no Panamá quando me arrisquei e ganhei. Espero que desta vez seja igual.

PIZARRO.- Claro que sim, meu velho apostador. Não tem primeira sem segunda, disse dona Facunda! Sorte, irmão. Que se dei bem. Vai pela sombrinha, vai. *(Sai).*

ALMAGRO.- Há duas vias para chegar ao Chile: pelo litoral ou pela cordilheira. Fui informado que o litoral é um deserto sufocante sem água nem vegetação em centenas de léguas. A outra possibilidade é gelada e inclemente. Tomarei esta, a via da cordilheira. *(Ingressam Manco Inca e Villac Umo).*

ALMAGRO.- Manco Inca, quero que me proporcione auxiliares indígenas, tanto de guerra como carregadores.

MANCO INCA.- Receberá tudo o que necessite.

ALMAGRO.- Também quero que me acompanhem um ou dois chefes índios de prestígio entre os nativos, para manter a sua coesão e ser bem recebido pelos nativos.

MANCO INCA.- Irão meu irmão Paullo Inca e o Grande Sacerdote Villac Umo, com cuja presença essa terra estará em calma. *(Almagro cumprimenta e sai).*

VILLAC UMO.- Senhor, é necessário que eu vá na expedição..?

MANCO INCA.- Assim Almagro não desconfiará. Quando saia da nossa terra com suas centenas de espanhóis, iniciaremos a reconquista do Império do Sol. Um dia não distante, que se lhe comunicará oportunamente, mataremos os invasores comandados por Pizarro, enquanto você, Grande Sacerdote, da conta de Almagro os seus. Não deixaremos conquistador vivo na nossa terra, prometo! *(Levanta um copo de ouro similar ao cálice –ou*

*tal vez seja o mesmo- cheio de chicha*³⁷). Recuperaremos Cusco. E uma vez recuperada a capital imperial, seguirá todo el Tahuantinsuyo! *(Bebe).*

IV

*(Ouve-se um ameaçador barulho de vozes., tambores, música bélica de pututos e tarkas*³⁸. *Ingressa Hernando Pizarro de gala com uma couraça. Também entra a Atriz Múltipla como Urpi, uma ñusta, princesa incaica).*

URPI.- Manco Inca sitia o Cusco, Hernando!

HERNANDO.- Não os alarmeis, pombinha. A cidade está segura sob meu comando.

URPI.- Mas, a mim preocupa que os espanhóis sejamos tão poucos.

HERNANDO.- Sejamos! Adoro ouvir que fale assim, princesa.

URPI.- Ai! Por ti esqueço até de quem sou. Verdadeiramente tens me conquistado.

HERNANDO.- Bom, formosa flor do Ande, afinal, meu ofício é esse: conquistador. E no referente ao Zunco, Manco ou como se chame, não conseguirá seu propósito. Por enquanto, nem todos os vossos paisanos são partidários do rebelde. Isso enfurece o Inca que, afortunadamente para nós, age com muito pouca sensatez, decretando pena de morte a todo índio amigo de cristão que cair na sua mão. Graças a isso, muitos índios que teriam querido estar no seu bando preferem permanecer conosco.

URPI.- Tenho medo, Hernando.

HERNANDO.- Urpi, pomba, venha a se aconchegar no ninho dos meus braços!

URPI.- *(Apontando ao público).* Depois. Veja...O povo espera... *(Hernando suspira e se dirige ao público con ar heróico).*

[NOTA³⁹: Toda esta parte final da Primeira Parte, em que se tomaram texto e situação criados por Tirso de Molina, deve ser brincada pelos intérpretes com muita vivacidade, quase como sendo um desenho animado serio, de maneira alguma em tom de mofa.]

³⁷ Bebida andina feita de grãos. Em épocas pré-hispânicas era considerada sagrada.

³⁸ Instrumento musical de sopro, andino e feito de cana ou madeira.

³⁹ Nota do autor.

HERNANDO.- Cusquenhos, espanhóis e nativos todos: Não temam pelo ataque traiçoeiro de um Inca indigno que tenta se apoderar da nossa cidade, pois tenham a garantia de que serei eu quem estará encarregado da defesa. Ademais estamos bem armados. Por mis que sejamos atacados, resistiremos! (*Escuta o que supostamente diz alguém do público*). Que disse? Retirar-nos? Nós? Renunciar a Cusco e aos tesouros que tanto tem nos custado adquirir? Isso jamais! “Pizarro sou, que importa que infinidades venham, que aqui em Cusco imperial sitiados tenham trezentos mil a menos de trezentos?” (TIRSO).

URPI.- (*Olha com temor à esquerda*). Nos atacam, Hernando! (*A pesar da sua fanfarronice, Hernando retrocede e sai com a Atriz. Sonidos com abundância de gritos e tiros. Aparece Manco Inca*). MANCO INCA.- Súbditos do Império do Sol, a eles! (*Ouve-se furioso gritaria acompanhado de pututos. Pela lateral direita assoma Hernando Pizarro*).

HERNANDO.- Santiago, fecha Espanha! (*Ouve-se o som de trompetes e piaffe de cavalos e tiros de arcabuz. Hernando sai*). MANCO INCA.- (*Apontando ao público*).

“Empreendi fogo nas casas com arma que longe espalha! Em Cusco os tetos de palha; resolvam, pois, tudo as brasas, não faça o incêndio distinto o sexo, que o rigor priva. (*Pelo lateral esquerdo assomam e desaparecem novamente os Atores Múltiplos como indígenas*).

ATRIZ.- Viva o Inca!

ATOR.- Vença e viva! (*Pelo lateral direito assoma e sai de novo Hernando Pizarro*).

HERNANDO.- Viva o César Carlos Quinto!” (*Parafernália de sons e efeitos de luz*).

MANCO INCA.- (*Como encantado, aproxima-se olhando ao público*).

“O céu as chamas alcançam; dilúvios de fogo são; os gritos, a confusão e fumos torvam e cegam, até as mais altas esferas lambem chamas as estrelas.

Ea, meus índios leais, (*Aparecem os atores*).

aqui tal valor, aqui..!” Oh! (*Olha espantado para acima. Os Atores Múltiplos fogem*).

“Um Viracocha dos céus com milagrosos sinais chega atropelando nuvens sobre um bruto que, de neve, é raio no airoso e leve. (*Desce em uma nuvem e sobre um cavalo branco, uma estampa de Santiago Apóstolo*).

Quem és tu dono do peito que em rubi e grená honra a cruz? Quem eis tu, que estou cego e absorto vejo teu estrago?” (*Assoma Hernando Pizarro*).

HERNANDO.- O Apóstolo Santiago

nos dá favor.

MANCO INCA.- (*Olha espantado em direção ao público*).

“Todo o fogo que Cusco iniciou a ascender, já ineficazes suas brasas, voando por cima das casas sufoca-as uma mulher. (*Desce uma estampa da Virgem Maria que a mostra como jogando água com um balde*).

Enfrentando os elementos, prostra exércitos armados, afemina meus soldados, chamas gela e pisa ventos. Ah Sol cruel! Este pago é bem que um filho receba? (*Se retira abrumado*).

HERNANDO.- A Virgem Aurora viva!

Viva Apóstolo Santiago!” (TIRSO).

SEGUNDA PARTE

V *Ouvem-se trovões e ventos de furação. Aparece, gelado e tossindo, o Ator Múltiplo, muito agasalhado e com cachecol.*

ATOR.- “A neve araucana queimou como uma fogueira de brancura a marcha dos invasores. (*Entra, congelado, Almagro*).

Cedo, a fome andou atrás de Almagro como invisível. (NERUDA).

ALMAGRO.- “Já apenas posso me mover, valor, os cansados passos; não sei por onde descenda, que sois tão fragosos e altos, que inconstrastáveis vos vejo e vos admiro temerários.”

“Se esta senda permitira, por vida, descer no plano,

que alívio para estas penas”. (TIRSO).

ATOR.- Dom Diego, assoma um largo vale!

ALMAGRO.- Louvado seja! Cheguei a pensar que jamais fossemos atravessar as cordilheiras.

ATOR.- Perdemos gente em demasia, senhor.

ALMAGRO.- Espanhóis?

ACTOR.- Sim, uns que se extraviaram. Mas, os que morreram de frio são mais dez mil índios auxiliares. Muitíssimos tem os pés gangrenados e...

ALMAGRO.- O que foi dos meus cães mata-índios?

ATOR.- Estão todos bem, senhor.

ALMAGRO.- Excelente.

ATOR.- Outros índios agonizam de pneumonia e de...

ALMAGRO.- Cala! Que morreram muitos, dizes? Pois se substituem. Ordeno que apressem e submetam a quanto índio se encontre no caminho.

ATOR.- Parece fértil a terra, senhor. Aqui devem se dar muito boas colheitas.

ALMAGRO.- Por Deus! Viemos para virar agricultores? Averigua onde tem ouro, que é o que interessa. (*Sai o Ator Múltiplo*). Terra fértil..! Idiota! (*Gira e fica de costas ao público*)

(*Ingressa Manco Inca*).

MANCO INCA.- Houve que abandonar o sítio de Cusco. Os mistis isso atribuem a milagre divino. A que apareceu a Virgem e o apóstolo Santiago para ajudá-los. Fantasia, bruxaria... Até eu tive essa alucinação. Não há tal milagre. O superior armamento que possuem, faz esses milagres. Mas, em pouco tempo nós seremos milagrosos, com os arcabuzes e a pólvora que fabricam os armeiros que tenho prisioneiros. (*Gira e fica de costas, enquanto gira fica de frente para Almagro*).

ALMAGRO.- Como pude ser tão crédulo, por um demônio! Quanto sacrifício para chegar ao lugar mais pobre da terra! Dilapidei a minha fortuna, em troca do quê?

MANCO INCA.- (*Ascende a um plano mais alto*). Por enquanto, a fortaleza de Ollantaytambo será meu refúgio. Meu objetivo é Lima. Capturando essa cidade, Cusco cairá como fruto maduro.

ALMAGRO.- Enviei oitenta espanhóis pra explorar o Sul. Viram gente vestida com couros em moradias pobríssimas, sem saber que coisa é ouro ou prata. E o pior:

bravos como feras. Mataram doze dos meus homens e grande quantidade de índios auxiliares. Os portentosos tesouros com que me adocicaram lá no Peru são pura fantasia.

MANCO INCA.- Inti que tudo iluminas! Minha gente se prepara na manipulação do armamento inimigo e nas artes da cavalaria. (Ri). Eu próprio chegarei a vestir de ferro como os capitães espanhóis! Nestes momentos meu general Titu Yupanqui ataca Lima. Vamos a tomar a cidade!

ALMAGRO.- Os índios daqui não tem ponto de comparação com os do Peru. Assim como também os dirigentes incas são mais refinados que muitos marqueses de Espanha. E mais limpos, claro está. Nunca devi ter saído de Cusco, maldita seja! Tenho que voltar lá! Pelo caminho dos gelos? Só de lembrar que houve que levantar barreiras com cadáveres de índios para nos proteger da ventania e da neve... Não! Está decidido. O retorno será pelos desertos da costa.

(Sai, no momento que ingressa o Ator Múltiplo como Dom Alonso de Ercilla y Zúñiga).

ATOR.- “Pois dom Diego de Almagro, Adelantado que em outras mil conquistas se havia visto,

por sábio em todas elas reputado, animoso, valente, franco e quisto, ao Chile caminhou determinado de estender e espalhar a Fé de Cristo;

porém chegando ao fim deste caminho, dar presto a meia volta lhe conveio. “(ERCILLA). (Sai).

MANCO INCA.- (Desolado). Pai Inti que estais no céu, por que tens nos abandonado? Tampouco conseguimos tomar Lima. E para piorar, o meu general Titu Yupanqui morreu na tentativa. Grande pesar eu sinto. O dia se torna noite. Nuvens negras cobrem o sol. (Ingressa Almagro).

ALMAGRO.- O calor do deserto é infernal. As úlceras me corroem as pernas. Atravessando cordilheiras se gelava meu corpo, mas o meu espírito estava cáldo de esperanças. Atravessando este deserto ferve meu corpo, mas o meu espírito está gelado com o fracasso. Morrem cavalos e meus cães mata-índios. Ordenei carregar os potrinhos em leitões para salvá-los. Porém, eu ainda estou forte, apesar dos anos e

dos males. É preciso apressar-se em voltar ao Cusco. Tentarei ter como aliado a Manco Inca. Ainda que desconfie dele como de uma serpente (Sai. Entra a atriz Múltipla como índia e fala a Manco Inca).

ÍNDIA.- Senhor, informam que retornou Almagro do Chile. Dizem que está do nosso lado.

MANCO INCA.- O que ele quer é se aproveitar de nós na sua guerra contra os Pizarro. Desconfio dele como de uma serpente. (Dirige-se ao público).

“¡Oh amigos. Oh parentes!

Almagro é da nossa parte oferecendo a nós favor, marcha contra os Pizarro.

Lidarão uns contra os outros, que se abatam eles dois que destruam um ao outro...” (TIRSO)

(Saem Manco e a Índia).

ALMAGRO.- (Ingressando). Ah, como queria voltar a respirar o ar de Castela! Não te peço que recues, tempo implacável, mas que não avances tão rápido na tua louca corrida. Respirar o ar de Castela? Sim, mas não sem recuperar entes Cusco, nem que fosse pulmões deteriorados, articulações doloridas e úlceras que arrebentam. (Sai).

VI

MANCO INCA.- Vou me distrair vendo teatro, que é o único que gosto do que trouxeram os invasores. Venham os atores! (Entram a Atriz e o Ator Múltiplos trazendo o poço). O que! De novo vem com o bendito do poço? Essa história vocês já apresentaram.

ATOR.- Esse é outro...

MANCO INCA.- Poço?

ATOR.- Outro entremés, senhor.

ATRIZ.- Vem a ser a continuação do anterior. O autor não é Tirso de Molina, mas nós mesmos.

MANCO INCA.- Vocês?

ATOR.- Não terá a mesma qualidade, mas como que fica mais perto da realidade.

MANCO INCA.- É cômico?

ATRIZ.- Para se arrastar de rir.

MANCO INCA.- Interpretem-no. (O Ator entra no poço. Não desaparece, como aconteceu antes, mas permanece de cotovelos na borda).

CASTILLO.- A mim jogastes à traição e aproveitou minha credulidade. Exijo que me tires prestamente, a morte chega com velocidade.

GUAICA.- Cruel, vil e aleivososo algoz

sofreras, cobiçoso, teu castigo; um afogamento atroz;

castelo o poço será de Castillo.

CASTILLO.- Guaica bela, farei a tua vontade,

eu te juro por Deus Nosso Senhor. GUAICA.- Pensas que acharia, eu, ser verdade

palavra que sai de um conquistador?

CASTILLO.- Tirai-me! Eu me afogo sem mentir,

GUAICA.- Que bom; eu me afogo de tanto rir.

CASTILLO.- Já não agüento mais eu neste poço.

GUAICA.- Teu fim virá nesse calabouço de água, homem malvado, que eu libertarei o meu amado.

CASTILLO.- Pois dizer-te lamento Co’este último alento juro neste momento

GUAICA.- Fala logo jumento.

CASTILLO.- Que será vão intento. A chave do calabouço está aqui, nesta calça; chegará sem chance bem no fundo do poço.

GUIACA.- Falas-me com verdade, homem odioso?

CASTILLO.- Se não me ajudas com isto,

perderás tal amigo amoroso, amante esposo e todo o resto.

GUAICA.- Pois eu quebro essa porta.

CASTILLO.- É de carvalho forte.

Como vês, estás morta se me larga à sorte

e deixas que eu pereça neste poço; Salvai-me e salvaremos o moço.

Eu juro pela Virgem de Cocharcas que juntos fugirão a Caxamarca.

GUAICA.- (Ao público). Será isso verdade?

MANCO INCA.- Eis tu tonta, Guaica;

Jamais conheceram a honestidade.

CASTILLO.- Dois minutos e soldados passarão e essa triste prisão revisarão.

GUAICA.- Dai-me a chave depressa.

CASTILLO.- Estás mal da cabeça?

Lançai-me corda longa e a cara chave terá sem demora.

GUAICA.- (Ao público). Desconfio, mas não tenho outra saída.

MANCO INCA.- Não faças, sei o que eu digo, por tua vida.

GUAICA.- Aos meus *Apus*⁴⁰
invoco.

Pois se eu equivoquei
viva eu ficarei pouco.

CASTILLO.- (Aparte). Menos do
que um cotoco.

(*Guaica lança uma corda ao poço*).

GUAICA.- Cadê essa chave.

(*Ele a entrega. Guaica sai correndo. Castillo sai do poço e se sacode como se estivesse muito molhado*).

CASTILLO.- Maldita índia
detestável,

quase me mata essa miserável.
(*Retorna Guaica*).

GUAICA.- Mentistes como o
Padre-cura:

a chave não entra na fechadura

CASTILLO.- Achastes que daria a
chave da cela?

GUAICA.- (*Atacando a Castillo*)
Seu cão, filho duma cadela.

(Ele a sujeita e a joga no poço e lá
ela desaparece).

CASTILLO.- (*Rindo, assoma-se no
poço*). Se afogue aí, índia repelente.
(*Ao público*).

Como vêem: seguirão submetidos,
sempre serão servís,
porque estão vencidos!

(*Guaica mostra um cartaz com a
palavra FIM, sai do poço e, ao lado
de Castillo, cumprimenta*).

MANCO INCA.- Mas, o que é isso
aqui, por Manco Cápac! Como se
atrevem a me apresentar esse
besteira? Vou mandar que os joguem
num poço de verdade! (*Os atores
saem levando o poço*). Queria me
divertir para esquecer penúrias e
esses mal nascidos me deprimem
mais. A sua história poderá até ser
verdadeira, mas, a quem interessa a
verdade?

VII

(*Ingressa Hernando Pizarro e depois
Almagro, espada na mão,
acompanhado do Ator Múltiplo
como Soldado*).

ALMAGRO.- Está preso, Hernando
Pizarro! Cusco volta a seu legítimo
dono. Seu pessoal se rende quase
sem lutar. (*Ouve-se gritos: ¡Viva
Diego de Almagro! ¡Viva el
Gobernador de Nueva Toledo!*)
Escuta? Até os teus me vivam.
(*Hernando faz como que vai atacar.
É controlado pelo Soldado*).
Ninguém vai te defender, nem as
tuas concubinas. (*Hernando solta a
sua espada e o Soldado lhe amarra
as mãos*). Que decepção hijod'algo!

Não esperava que se entregasse tão
facilmente. Onde está a sua lendária
bravura?

HERNANDO.- Exijo ser tratado
como o que sou.

ALMAGRO.- E o que é, se posso
saber?

HERNANDO.- O único em Cusco
que tem o direito de ser tratado de
Dom.

ALMAGRO.- Ora. Dom Hernando!
Vou contar algo pessoal. Quando eu
era garoto... pobre e
menosprezado... me propus chegar
um dia a ser um Senhor, um Senhor
Don.

HERNANDO.- Conseguiu, sem
dúvida. É um Don... Dom Nada.

ALMAGRO.- Nada menos que o
conquistador do Peru e descobridor
do Chile!

HERNANDO.- Segundão no
primeiro um fracasso no segundo.

ALMAGRO.- Vejo que já voltou a
sua habitual arrogância. Estava até
ficando preocupado. Que bom, assim
fica tudo mais fácil. De joelhos.

HERNANDO.- O que disse?

ALMAGRO.- De joelhos!

HERNANDO.- Almagro, considere
que sou um cavalheiro.

ALMAGRO.- (*Coloca a sua espada
na garganta. Hernando, vacilante,
ajoelha*). Assim está melhor. (Ri).
Ora, como as coisas se repetem na
vida! Anos atrás houve uma situação
parecida a esta. Naquela
oportunidade coloquei um punhal na
garganta do seu irmão Francisco. Foi
brincadeira, uma chance de
bêbados... Ou, tal vez, não. Melhor
houvesse lhe cortado o pescoço,
então.

(*Guarda a espada*). Fiz-te ajoelhar
para que reze. Faça ato de contrição.
(*Faz um sinal a um Soldado, que
ergue sua espada*).

HERNANDO.- Não, dom Diego..!

ALMAGRO.- Como? Parece que
ouvi mal. Disseste... dom?

HERNANDO.- Imploro que me
perdoeis. Ficai com tudo quanto
posso.

ALMAGRO.- Isso farei sem te
consultar. Mas, sabe?, é bem pouco.
¿Não tens algo melhor a oferecer?

HERNANDO.- Poderia... Poderia
servir de intermediário perante meu
irmão, para evitar a guerra entre
espanhóis.

ALMAGRO.- Isso me parece que
sim vale. E eu já tinha pensado.
(*Ajuda a se levantar e indica ao
Soldado que corte a corda das suas
mãos*). A guerra civil é o pior dos
males que podem acontecer a uma

nação. Dir-te-ei que nunca tive a
intenção de te ferir. Ninguém poderá
afirmar que Almagro procedeu
injustamente contra um compatriota,
por muito inimigo que fosse.
(*Ordena sair o Soldado*).

HERNANDO.- Precisava me
humilhar?

ALMAGRO.- Foi uma pequena lição
contra a sua arrogância.

HERNANDO.- E na frente de um
soldado.

ALMAGRO.- Tanto te preocupa o
que os outros falem? Nunca está
demais um pouquinho de humildade,
homem. Não gosto nem um pouco de
você, e sabe disso. Desde que te
conheci achei repulsivo a sua
empáfia e ar de superioridade. Pelo
menos agora descendeu à terra.
(*Entra a Atriz Múltiplo que os vê
com desgosto*) Pode ir. Diga ao
Francisco que, apesar de tudo, sigo
sendo seu amigo e que não lutarei
contra ele. Quero que haja paz entre
as nossas governações. (*Hernando se
inclina e sai*).

Senti até o impulso de lhe dar um
abraço, mas já teria sido demais.
(*Sai*).

ATRIZ.- “Almagros e Pizarros e
Valverdes,
Castillos e Urías e Beltranes
se apunhalaram repartindo
as traições adquiridas.” (NERUDA).
(*Ingressa o Ator, que segue
interpretando o Soldado*). O que há?
Por que foge?

ATOR.- Dom Diego caiu prisioneiro
dos Pizarro!

ATRIZ.- Onde?

ATOR.- Logo de guerrear em *Las
Salinas* que os almagristas fomos
totalmente derrotados.

ATRIZ.- E agora onde vai?

ATOR.- Até o Chile, se for preciso.
(*Foge e tropeça com Manco Inca
que entra*). Licença chefe licença!

MANCO INCA.- Tenha mais
cuidado, patife!

ATOR.- Ah, era o senhor, seu
Manco. Quer saber? Aconselho que
vá o mais longe que puder. (*Sai.
Manco Inca se dirige ao público. A
Atriz permanece em cena*).

MANCO INCA.- É verdade.
Derrotado Almagro, os Pizarro se
levantarão juntos em contra de mim.
Terei que deixar o Vale Sagrado...
quicá para sempre. Não me resta
outro refúgio do que a selva. Ah,
mas onde for: sigo sendo o Inca!
Meus súbditos saberão que o Inca
vive. Que há um Inca. Que sempre
haverá um Inca!

⁴⁰ Divindade que habita nas
montanhas andinas.

Um dia expulsaremos os *mistis*. Ou quiçá então não haja mais estrangeiros. Disso, só o poderoso Inti sabe. (*Sai*).

ATRIZ.- “Era seu coração um vaso cheio de uma angústia amarga como a essência amarga da quina.” (NERUDA).

VIII

ALMAGRO.- Queria levar essa paisagem impregnada na retina. Que estupidez! Levar para onde? A gente vai não resta nada. Se houvesse a menor possibilidade de algo... Chega, conquistador! De nada servem reles pensamentos. O único verdadeiro é que quando acaba, acaba, e não tem mais. (*Entra o Ator Múltiplo como o Almagro ridículo*).

ATOR.- “Destinou-me o valor desde o berço

o sólio ocidental, se nele me assenta os céus por monarca destes Andes, grandes façanhas pedem riscos grandes.” (TIRSO).

ALMAGRO.- Insiste, palhaço? Se mande de vez.

ATOR.- Me mandar? Sinto, meu caro, não posso. Como poderia ir se eu sou você?

ALMAGRO.- Agora quer o quê?

ATOR.- Nada mais, nada menos que te levar para ser julgado. Se bem que o juízo você perdeu faz tempo. (*O conduz até o centro da cena, onde coloca um praticável*). Senta. (*Entra a Atriz Múltipla como Juíza. Também ingressam Francisco e Hernando Pizarro e, por último, Manco Inca que vai até um lugar mais afastado onde permanece como ausente*).

ALMAGRO.- O que é isso, posso saber?

JUÍZA.- O réu deve se manter em silêncio. Proceda, secretário.

ATOR.- Abre-se o juízo contra um tal... Diego de Almagro. O tribunal é presidido pela Meritíssima, dona Justiça Espada.

ALMAGRO.- Deve ser sonho ou delírio.

JUÍZA.- Acusa-se o réu de inúmeros crimes. Tantos, que se levará em consideração só os mais graves. Leia as acusações, secretário.

ATOR.- (*Lê*) Primeiro: Acusa-se o réu de entrar de mão armada e com violência na cidade de Cusco.

ALMAGRO.- O que? Cusco é minha casa. Tudo o que fiz foi entrar na minha casa que tinha me sido roubada por bandidos.

PIZARRO.- O fulano não tem remédio. Segue com a velha ladainha. Todo-mundo sabe que a cidade de Cusco foi, é e será sempre minha.

ALMAGRO.- Você me roubou, ladrão!

JUÍZA.- Silêncio.

HERNANDO.- Permita-me, Meritíssima. Não se discute a quem pertence a cidade, pois isso é evidente, e sim que esse criminoso, quando assaltou Cusco, ocasionou a morte de muitos compatriotas espanhóis.

ALMAGRO.- Vós que provocastes, usurpador, impedindo meu legítimo acesso.

JUÍZA.- Silêncio! Prossiga, secretário.

ATOR.- (*Lê*). Segundo cargo: O réu, quando regressou do Chile, concertou-se com Manco Inca, o rebelde, para atacar o ilustre governador dom Francisco Pizarro.

ALMAGRO.- Isso nunca se concretizou.

MANCO INCA.- (*Saindo da sua indiferença*). Isso é verdade.

ATOR.- Perdão, Meritíssima, mas o que faz um índio aqui?

JUÍZA.- É testemunha. O que tem a dizer a testemunha?

MANCO INCA.- Que não houve tal aliança. E não houve porque Almagro, com falsas promessas de amizade, queria simplesmente se aproveitar de mim. Como todos vocês, invasores.

ALMAGRO.- Mal agradecido com nós que te colocamos no poder.

PIZARRO.- Traidor com teus amos.

MANCO INCA.- Amos? O Inca não tem mais amo do que o Inti.

HERNANDO.- Não quis aceitar ser Inca-Títere? Bom, agora será o Inca-Fantasma.

MANCO INCA.- Ainda não estamos vencidos.

HERNANDO.- Então, por que foge para a selva?

MANCO INCA.- Para voltar com mais força...algum dia.

ALMAGRO.- Imbecil. Desprezas nossa civilização superior.

PIZARRO.- Rechaça a religião verdadeira.

MANCO INCA.- Quem os chamou? Destroem nossa cultura, que de modo algum é inferior à vossa.

HERNANDO.- Não agradece o progresso que lhes damos.

ALMAGRO.- Nunca devimos confiar em ti.

PIZARRO.- Mal agradecido.

HERNANDO.- Raposa!

ATOR.- Prendo o índio, meritíssima? (*Ela indica que não*).

ALMAGRO.- Te levamos ao trono. Não cabe dúvida: cria corvos e te arrancarão os olhos...

HERNANDO.- O olho? A, ele foi, então!

MANCO INCA.- Não se respeitou a minha condição de filho do Sol e se escravizou o meu povo com sangue e fogo. Fomos esmagados ferozmente. Mas, depois da noite vem necessariamente o dia. Também vocês como todos os conquistadores, terminarão por cair. (*Retira-se majestosamente*).

ATOR.- Me deixe prendê-lo, Meritíssima, por favor.

JUÍZA.- Prossiga com a acusação.

ATOR.- Acusação terceira: Acusa-se o réu de dar e tirar *repartimientos* sem estar facultado pelo imperador Carlos Quinto.

ALMAGRO.- Não era justo recompensar em tempo os sacrifícios do meu pessoal gente?

JUÍZA.- Só o Rei e seus representantes podem conceder prebendas.

PIZARRO.- E aqui eu sou o seu único e legítimo representante.

HERNANDO.- Não percamos mais tempo, Meritíssima. O sujeito evidentemente é culpado.

ATOR.- (*Canta*). Almagro, conquistador odioso,

vilão, caolho e sedicioso;

a sua presença está demais neste mundo,

poço de infecções é esse seu corpo inundo.

Pro inferno com todos seus vícios vai,

pois desta situação você já não sai.

ALMAGRO.- O que significa esta farsa ridícula? Onde estou, afinal?

JUÍZA.- Silêncio! Prossiga, secretário.

ATOR.- Quarta acusação: Almagro

violou a trégua e pisou juramentos, promovendo a guerra civil, isto é: a luta entre irmãos.

ALMAGRO.- Fiz quanto pude por impedir. Mas, os Pizarro queriam tudo para eles.

HERNANDO.- Para que seguir a escutar tolices, Meritíssima? Para que perder mais nosso tempo?

ATOR.- (*Canta*). Almagro, ratazana de esgoto,

de maldade você é broto;

não tem mais sentido a sua existência,

deve aqui cessar esta demência.

(COM OS PIZARRO).- Pro inferno com todos seus vícios vai,

pois desta situação você já não sai.

ALMAGRO.- Pro inferno vocês, malditos desgraçados! *(Os Pizarro puxam espada e avançam em direção dele)*.

JUÍZA.- *(Bate na mesa com fúria)*.

Alto, senhores! O me verei obrigada a despejar a sala. Secretário!

ATOR.- Comigo nem conte, Meritíssima.

ALMAGRO.- Querem me assassinar, mal nascidos?

PIZARRO.- Alto, Hernando. Assassinar você? Para que, amigo, se já está morto. *(Os Pizarro voltam a seus lugares)*.

JUÍZA.- Não é preciso continuar. Está demonstrado cabalmente que o sujeito agiu com premeditação, aleivosia, vantagem e intrujice.

ALMAGRO.- Exijo uma verdadeira justiça..!

ATOR.- Esquece de que a Meritíssima se chama Justiça Espada?

ALMAGRO.- *(Apontando aos Pizarro)*. De ser achado culpado, eles também seriam tanto ou mais do que eu. Como são culpados todos os que invadem e submetem outros povos pela força, assassinam sua gente e destroem seus bens.

JUÍZA.- Está suficientemente demonstrada a culpabilidade do acusado.

ALMAGRO.- Recorro ante Imperador!

JUÍZA.- Não há lugar.

ALMAGRO.- Recorro ante Deus!

JUÍZA.- Vou ditar sentença

PIZARRO.- Um momento. O que disse Almagro? Recorrer ante Deus, disse? Isso diz um herege que não acredita em nada?

ALMAGRO.- Duvidar é bem diferente de não acreditar.

JUÍZA.- Sentenciarei conforme a lei.

HERNANDO.- Ambigüidade muito própria de um bastardo oportunista.

JUÍZA.- Sem mais trâmites, condeno à pena de *garrote vil*. Proceda, *Guarda!*

ATOR.- Como? Mais uma função *ad honorem*?

JUÍZA.- Leve logo vez, caramba! *(Vaio saindo, como os outros)*.

ALMAGRO.- Esperem! Não cometam crime tão infame!

ATOR.- Andando, ancião.

ALMAGRO.- Você que disse: ancião! Vejam como estou velho. Magro e com gota. Não peço que me libertem, mas que me deixem viver

na cadeia os poucos dias que me restam.

HERNANDO.- Dá nojo Almagro! É possível que mostre tal espetáculo um homem que foi respeitado e admirado por tantos como seu líder?

PIZARRO.- É covarde e imoral temer tanto à morte.

ALMAGRO.- Se Cristo temeu, sendo o próprio Deus... Como não vou temer eu, que sou só um homem?

ATOR.- *(Canta)*. Conquistador de neves e desertos, governador de territórios mortos; é patente imagem do fracasso e por mais que choramingue, não há remédio.

(CON TODOS).- Pro inferno com todos seus vícios vai, pois desta situação você já não sai.

(Todos se afastam. Almagro desespera).

ALMAGRO.- Quero viver! Um dia, que fosse. Mais uma hora. Um minuto. Não quero deixar de ser, desaparecer, ser ninguém, nada. Deus, me ajude! Cristo, Inti, Jehová, Osiris, Sol, quem demônios sejam, me ajudeeee! *(Todos dão-lhe as costas. O medo de Almagro é patético. Repentinamente, acalma-se, olha em torno de si, suspira e até sorri)* Isto... Isto não é verdade... *(Dirige-se às demais personagens que continuam dando a ele as costas)* É teatro, não é verdade? *(Ri)* Claro, estão atuando. Portanto, eu também estou atuando *(Reflexiona)* Mas, não, eu... eu sou verdadeiramente Almagro *(Cresce a sua dúvida)* Então... Será verdadeiramente teatro? E se não for? *(A sua figura frágil e envergada se endireita. Olha ao público com desdém e ironia, como se visse a um deus que tem-no defraudado. Olha com desprezo às demais personagens. Finalmente, com muita tranquilidade vai caminhando até o fundo do palco)*

PANO